EXCLUSIF : RENCONTRE EXCEPTIONNELLE AVEC MASASHI KISHIMOTO, L'AUTEUR DE NARUTO

KA BOOM

07

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

NOV. 2014 - JANV. 2015
7,95 EUROS

Dossier

LES ORPHELINS DANS LA BANDE DESSINÉE

Sommaire

TOM-TOM ET NANA ◆ CHRIS WARE ◆ HERMANN ◆ CARLOS GIMÉNEZ ◆ ALAIN DODIER ◆ TAIYOU MATSUMOTO ◆ FRANK LE GALL...

KABOOM N° 7 • NOV. 2014 - JANV. 2015 • TRIMESTRIEL • 7,95 € • DOM : 8,9 € – BELAUX : 8,9 € – CAN : 12,50 $CA – N CAL : 1060 XPF – POL/S : 1150 XPF

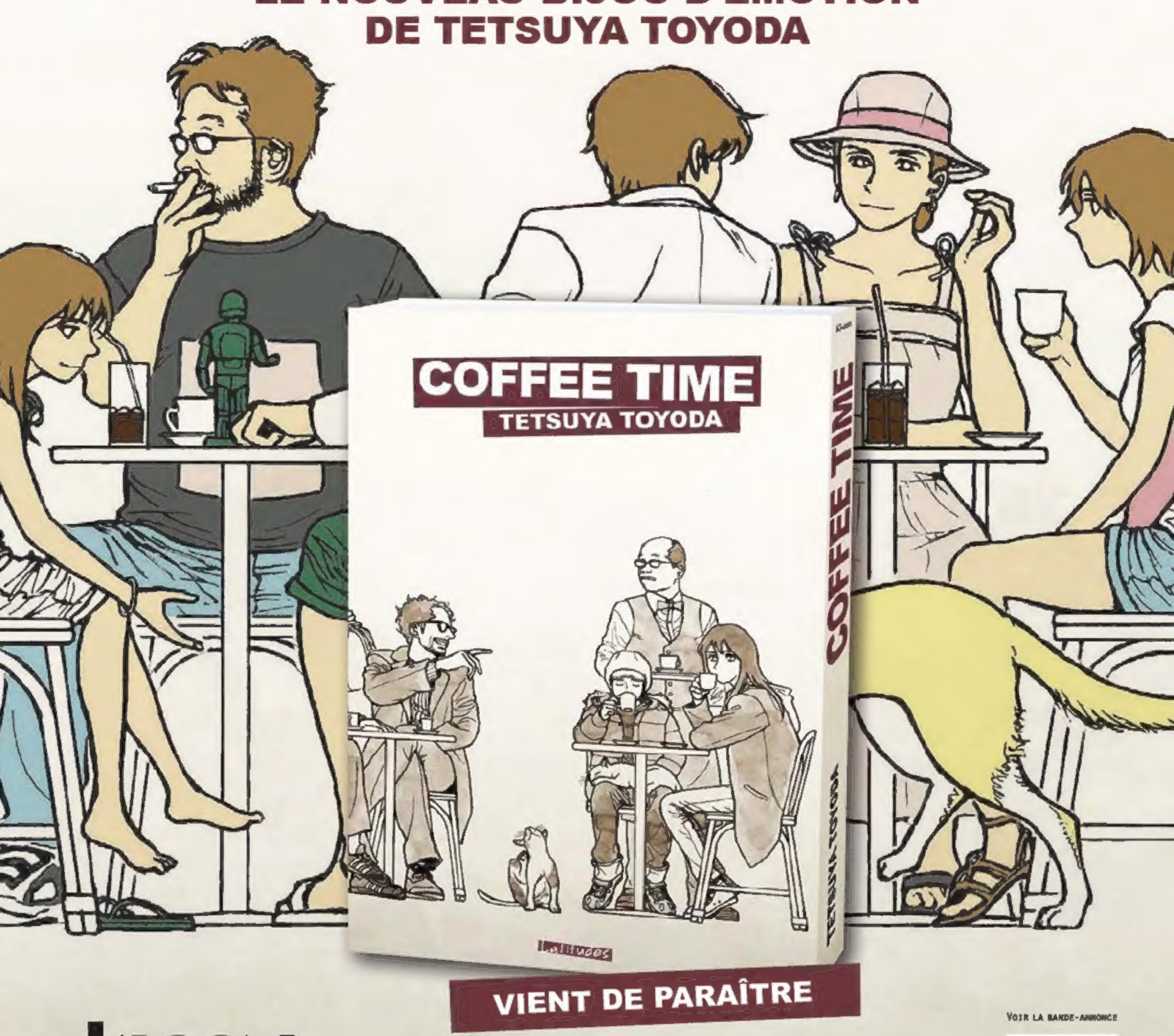
L 11331 - 7 - F: 7,95 € - RD

Latitudes

COFFEE TIME

TETSUYA TOYODA

APRÈS LE SUCCÈS DE *GOGGLES*, LE NOUVEAU BIJOU D'ÉMOTION DE TETSUYA TOYODA



VIENT DE PARAÎTRE

COFFEE TIME © Tetsuya Toyoda / Kodansha Ltd.

KI-OON

RETROUVEZ TOUTE NOTRE ACTUALITÉ (SORTIES, MANGAS EN LIGNE…) SUR WWW.KI-OON.COM

VOIR LA BANDE-ANNONCE

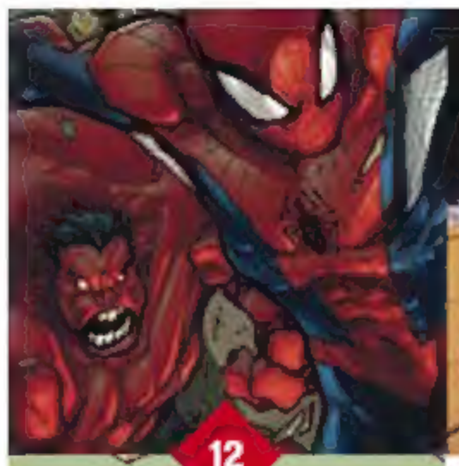
© Kiyoko Lemar

KABOOM7

ÉDITO

Hasard de l'actualité, l'automne voit le rassemblement d'un grand nombre de héros orphelins de la bande dessinée. L'occasion de se pencher sur ce motif qui fait le bonheur de la littérature depuis que les frères Grimm s'en sont emparés. En bande dessinée, à cause de son attachement intrinsèque à l'enfance, la peinture de l'abandon se veut fatalement différente. Entre les autobiographies d'enfants maltraités qui confessent, adultes, leur relation à la lecture de bande dessinée et les héros de la justice qui acquièrent leur condition de sauveur au prix d'un lourd tribut, voici un trop rapide tour du monde de la condition d'orphelin dans la bande dessinée. **Stéphane Beaujean**

CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038063



KABOOM7

SOMMAIRE

Tendances

8. FRANCE
A COMME ART LUDIQUE

10. JAPON
K COMME KAIGAI

12. ÉTATS-UNIS
D COMME DÉDICACE

Dossier « Les orphelins »

22. TAIYOU MATSUMOTO
LE SOLEIL NOIR DE LA MÉLANCOLIE

30. CARLOS GIMÉNEZ
L'EXPÉRIENCE DU SOUVENIR

38. ALAIN DODIER
DES CADAVRES DANS LE PLACARD

46. CHRIS WARE PRÉSENTE : FRANK KING
GAZOLINE ALLEY

52. MASASHI KISHIMOTO
L'APPRENTI NINJA

60. FRANK LE GALL
LE TRÉSOR DE L'ÉCRITURE

68. HENRY DARGER
L'HISTOIRE DE MA VIE

74. LES SUPERHÉROS
CES ORPHELINS QUI SAUVENT LE MONDE

Magazine

14. BERNADETTE DESPRÉS
TOM-TOM ET NANA, LES ENFANTS TERRIBLES

78. HERMANN
LE SANGLIER DES ARDENNES

84. JIM STARLIN
L'AMOUR À MORT

Avant-premières 2014

90. TOM GAULD
VOUS ÊTES TOUS JALOUX DE MON JETPACK

92. HERVÉ BOURHIS & TERREUR GRAPHIQUE
LE PETIT LIVRE DE LA BANDE DESSINÉE

96. FREDERIK PEETERS
AÂMA TOME 4

SCHUITEN

LE PARIS DE DEMAIN PAR
LES AUTEURS DES CITÉS OBSCURES

PEETERS

REVOIR PARIS

5 NOVEMBRE EN LIBRAIRIE

casterman

À l'occasion de la sortie de l'album, découvrez également :
Revoir Paris, l'exposition **du 18 novembre 2014 au 9 mars 2015**

CITÉ de l'architecture & du patrimoine

KABOOM7
www.kaboom-magazine.fr
5 passage du Chantier, 75012 Paris

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Benoît Maurer
benoit@2b2m.fr

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Beaujean

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT
Victor Maas

CRÉATION DE LA CHARTE GRAPHIQUE
Vincent Montagnana

RÉDACTRICES GRAPHISTES
Julie Dong, Christine Zhang

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Jessica Binois

ONT COLLABORÉ A CE NUMÉRO
Véronica Antunez, Martin-Pierre Baudry, William Blanc, Joseph Ghosn, Vladimir Lecointre, Benoît Mouchart, Sylvain Quément, Nicolas Tellop, Miyako Slocombe et Shoko Takahashi

REMERCIEMENTS
Un grand merci à Taiyou Matsumoto pour cette couverture inédite, à Chris Ware pour les cadeaux de son texte et de son *strip* original sur Frank King, à Frédéric Toutlemonde et Masato Hara pour leur aide précieuse, à Christel Hoolans pour avoir bravé les étapes et nous avoir permis de rencontrer Masashi Kishimoto, à tous les attachés de presse qui nous assistent en permanence sur la coordination et aux éditions Shûeisha pour la confiance qu'elles nous accordent.

VISUEL DE COUVERTURE
© Taiyou Matsumoto, 2014

COMMUNICATION/PARTENARIAT
partenariat@2b2m.fr
ABONNEMENT (p. 73) :
abo@2b2m.fr Tél. : 01 43 42 22 69

GESTION ET INSPECTION DES VENTES
Magali Parra, magali@2b2m.fr Tél. : 05 31 47 35 80
(numéro réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse)

RÉGIE PUBLICITAIRE
M*I*N*T (Média Image Nouvelle Tendance)
125 rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris www.mint-regie.com
Directeurs associés : Philippe Leroy philippe@mint-regie.com Tél. : 01 42 02 21 62
Fabrice Régy fabrice@mint-regie.com Tél. : 01 42 02 21 57
Directrice de la pub : Lauréline Jouanneau/laureline@mint-regie.com

Kaboom est édité par SAS 2B2M, 5 passage du Chantier, 75012 Paris www.2b2m.fr

Impression (imprimé en France - *printed in France*) : Imprimerie Léonce Deprez
Dépôt légal à parution - Commission paritaire : 0116 K 92155 - ISSN : 2264-9182

Distribution : MLP
Distribution librairies : Makassar • ISBN : 9791093038063

La rédaction décline toute responsabilité quant aux opinions formulées dans les articles, celles-ci n'engageant que leurs auteurs. L'envoi au magazine de tout texte manuscrit ou non, photo, document, dessin sous tout support implique l'acceptation par l'auteur de leur libre publication dans le journal. Sauf accord particulier, ces éléments, publiés ou non, ne seront ni rendus, ni renvoyés. La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, au terme des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que « les copies ou reproduction strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à leur utilisation collective » et, d'autre part, que « les analyses et les courtes citations à but d'exemple et d'illustration », toute reproduction, intégrale ou partielle, fait sans le consentement de l'auteur, ses ayants droit ou ayants cause est illicite (alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. Tous droits de reproductions et de traductions réservées, pour tous pays et tous supports. Tous droits réservés sur le matériel qui n'aurait pas fait l'objet d'une convention antérieure à la parution à raison de difficultés d'identification liées aux réseaux Internet.

« Chris Ware ne joue pas dans la même cour que les autres. »

New York Times

Will Eisner

Meilleur album
Meilleur auteur

© Editions Delcourt, 2014 – Chris Ware

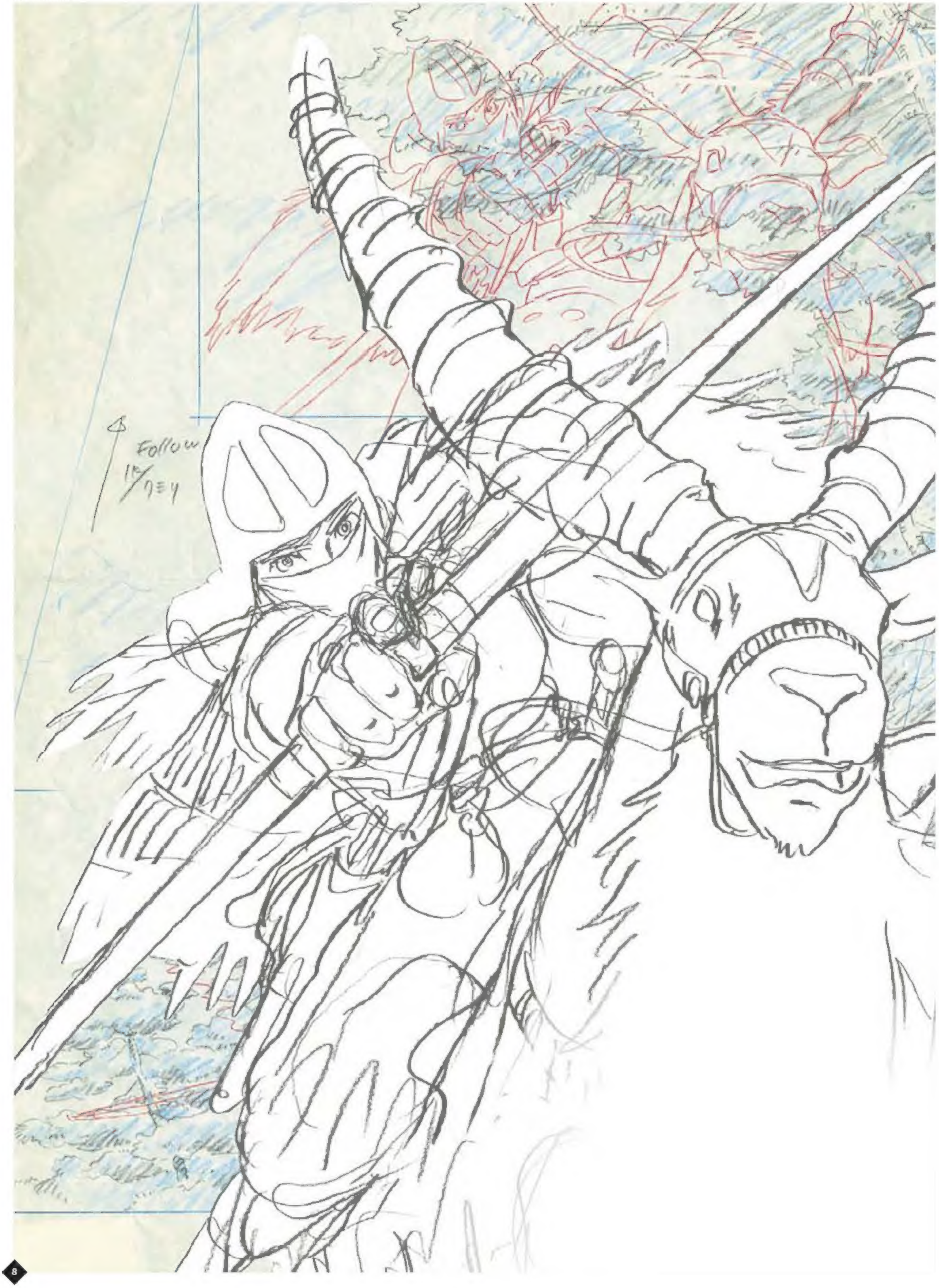
1 coffret, 14 livres.
Chris Ware réinvente la bande dessinée.

BUILDING STORIES

Disponible le 29 octobre

DELCOURT

©StudioGhibli



A

COMME

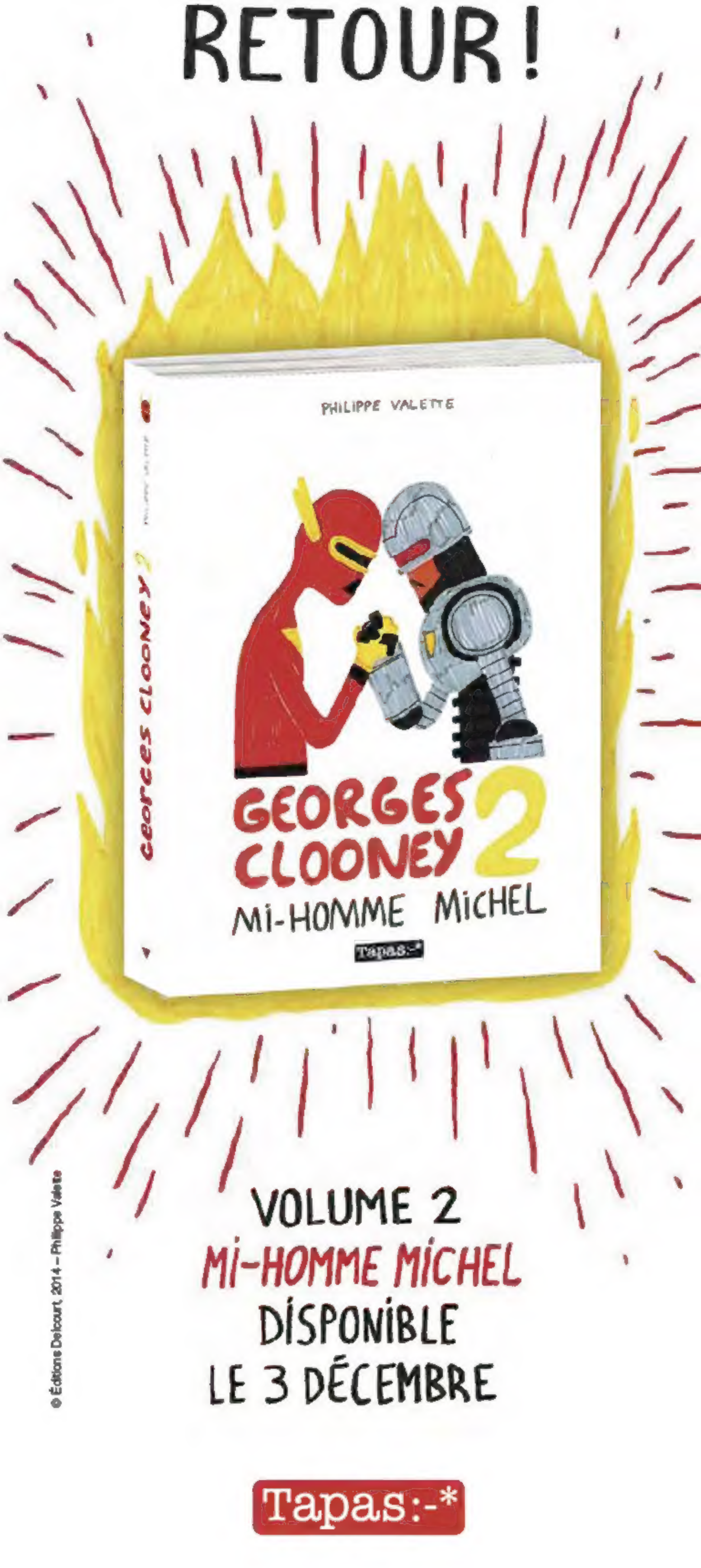
ART LUDIQUE

France : Le musée Art Ludique conclut sa première année d'ouverture.

Le musée Art Ludique célèbre sa première année d'existence avec une exposition dédiée au studio japonais d'animation Ghibli. Les documents, déjà présentés à Tokyo, s'avèrent d'un intérêt autant technique que plastique. Les visiteurs les plus attentifs pourront y observer les différentes recherches et les périodes traversées par Hayao Miyazaki. Particulièrement méthodique et maîtrisé dans ses gestes en début de carrière, le réalisateur produit des *layouts* bien plus vivants et spontanés à partir de *Princesse Mononoké* (1997) – alors même que certaines rumeurs le disaient à l'époque malade et faible –, avant de revenir à des rondeurs et des lignes parfaites pour *Ponyo sur la falaise*. Cet anniversaire permet aussi de faire le bilan de ce nouveau musée qui a su mettre sur un pied d'égalité les Beaux-Arts et certains arts dits « mineurs », tels la bande dessinée et le cinéma d'animation. Un bilan presque parfait, en dehors des scénographies plutôt pauvres en réflexion théorique, mise en perspective critique et inscription dans l'histoire de l'art. Mais c'est bien la seule critique que l'on peut émettre.

Exposition « Dessins du studio Ghibli », jusqu'au 1er mars 2015, musée Art Ludique, Paris.

IL EST DE GROS RETOUR !



VOLUME 2
MI-HOMME MICHEL
DISPONIBLE
LE 3 DÉCEMBRE

Tapas:-*

D.R.

第2回
海外マンガフェスタ
文部科学省
アニメ・マンガ人材養成
産官学連携コンソーシアム
amecon.jp
INSTITUT
FRANÇAIS
エスタ
海外
ガフェスタ
gr@phic

K COMME KAIGAI

Japon : Le pays s'ouvre lentement aux cultures étrangères de bande dessinée.

Le Kaigai Manga Festa, dont la troisième édition aura lieu à Tokyo le 23 novembre prochain, est animé par une ferme ambition : faire se rencontrer, le temps d'une journée, toutes les cultures du 9e art au cœur d'un archipel qui a encore bien du mal à s'ouvrir à la bande dessinée franco-belge – et dans une moindre mesure, aux comics. Après les rencontres entre Bastien Vivès et Katsuhiro Ôtomo, Taiyou Matsumoto (voir pp. 22-29) et Nicolas de Crécy, c'est au tour de Jim Lee, la star des éditions DC Comics, d'être mis à l'honneur cette année. Un événement, tant l'homme s'est fait rare depuis sa prise de commandement du pôle éditorial de DC, cette gigantesque machine qui produit en série les comics de *Batman* et de *Superman*. Aux côtés de Jim Lee sont également invités Pénélope Bagieu, qui débattra avec Soryô Fuyumi (l'auteure de *Cesare*, aux éditions Ki-oon), ou encore Romain Hugault, qui fera face à Leiji Matsumoto, l'auteur d'*Albator*, autour du thème de l'aviation. *Kaboom* sera sur place pour rendre compte des échanges les plus intéressants.

Kaigai Manga Festa, 23 novembre 2014, Tokyo.

YSLAIRE
dessin de BOIDIN
« Qu'un sang impur abreuve nos sillons... »
LA GUERRE DES SAMBRE
Maxime & Constance
L'ULTIME TRILOGIE
Le voile se lève enfin sur les derniers mystères qui entourent la généalogie maudite des Sambre...
POUR EN SAVOIR PLUS
LA GUERRE DES SAMBRE
Maxime et Constance
T.1 : Automne 1775
Glénat
www.glenatbd.com
Tome 1 disponible

PARIS COMICS
EXPO
EN DÉDICACE
Sara Pichelli
Adi Granov
David Mesting
Francisco Herrera
J.G. Jones
Marco Sestera
Humberto Ramos
Salo
Sanjulián
Kenny Baker
Paul McGann
22/23
NOVEMBRE
LE SALON DÉDIÉ AUX COMICS
ET À LA SCIENCE-FICTION
ESPACE CHAMPERRET
Retrouvez tous les mois
Spider-Man et Wolverine
en kiosque et en librairie.
A la POSTE ils sont là
pour vous livrer sur le champ
panini COMICS
MARVEL

COMME DÉDICACE

États-Unis : Comme chaque automne depuis trois ans, la Paris Comics Expo revient. Et modernise cette année le principe de la dédicace.

Pensée sur le modèle de la convention américaine, la Paris Comics Expo franchit cette année une nouvelle étape en termes d'adaptation culturelle, en proposant aux artistes de choisir eux-mêmes les conditions de leurs séances de dédicace. Chacun d'eux décidera donc si, à sa table, la dédicace se décidera par tirage au sort ou si elle sera payante. Un choc pour les visiteurs français, attaches à la gratuité des dédicaces. L'annonce a fait scandale auprès d'un certain nombre de visiteurs, et la situation aurait pu s'envenimer si une pléiade d'artistes du monde entier – parmi les plus importants – n'avait immédiatement pris fait et cause pour le salon sur tous les forums où le sujet était abordé. Quelques semaines avant l'ouverture de la PCE, la médiation a pu fonctionner et permettre d'éviter le scandale. Reste encore à vérifier si les auteurs français, souvent mécontents de constater que leurs dédicaces sont revendues sur des sites de ventes aux enchères, seront inspirés par cette solution.

Paris Comics Expo, 22 et 23 novembre 2014,
Espace Champerret, Paris

« La meilleure adaptation d'*Elric* jamais réalisée ! »
— MICHAEL MOORCOCK —

PRÉFACE D'ALAN MOORE
BONUS : 14 PAGES INÉDITES RÉSERVÉES À LA PREMIÈRE ÉDITION

D'APRÈS L'ŒUVRE DE MICHAEL MOORCOCK
ELRIC
2. STORMBRINGER

ELRIC
ELRIC

2 tomes disponibles au rayon BD

POUR EN SAVOIR PLUS
Par Julien BLONDEL, Jean-Luc CANO, Didier POLI, Robin RECHT & Julien TELO

Glénat
www.glenatbd.com

© Bernadette Després

Entretien avec Bernadette Després, dessinatrice de Tom-Tom et Nana

LES ENFANTS TERRIBLES

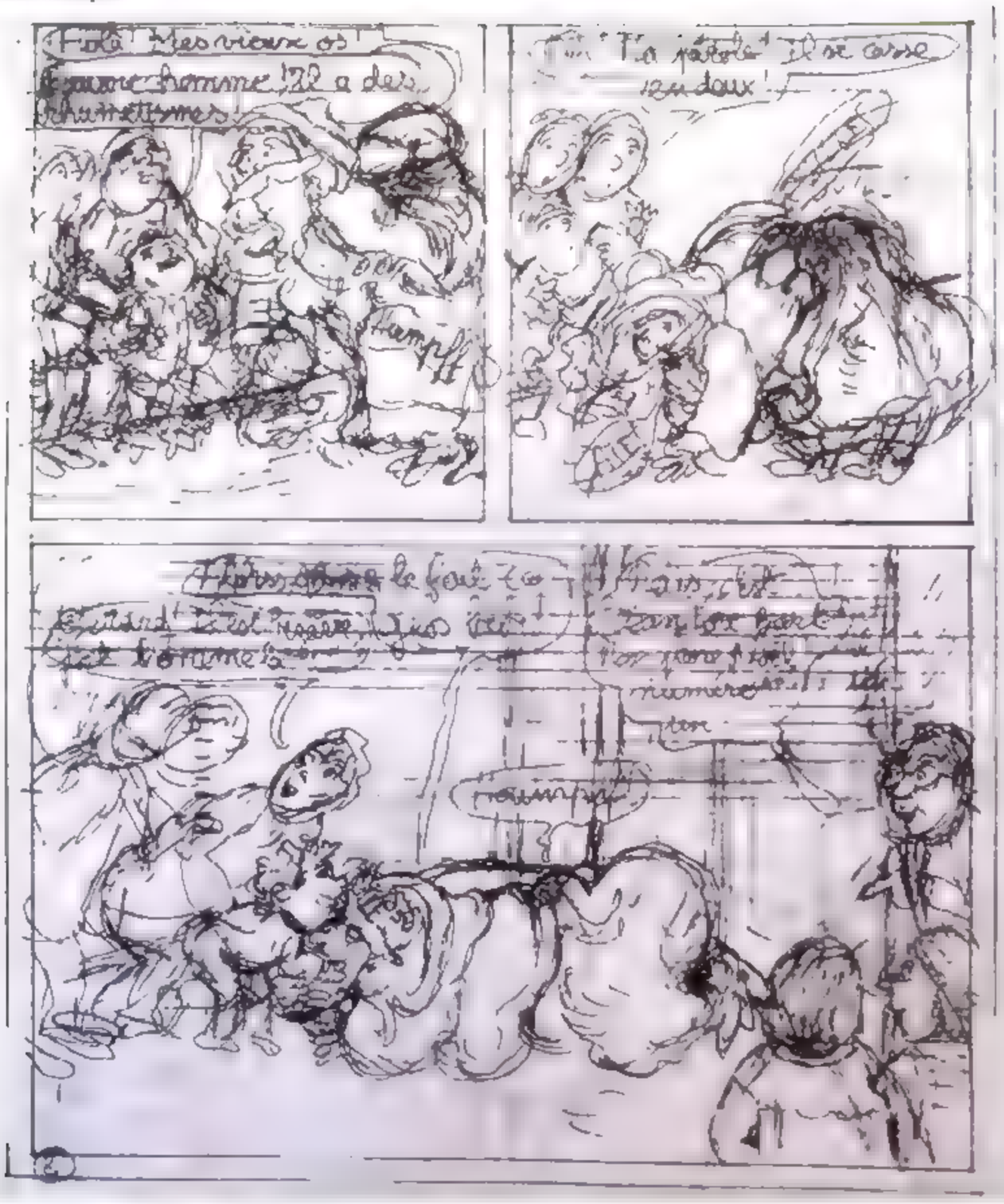
Des discussions sans fin dans les cours de récréation, des listes d'attente impossibles dans les bibliothèques municipales... Quels enfants nés après 1975 ont pu passer à côté de *Tom-Tom et Nana*, récompense de dix planches offerte chaque mois à la fin de *J'aime lire* ? Entretien avec Bernadette Després, dessinatrice de la série depuis ses débuts.

— INTRODUCTION DE SYLVAIN QUÉMENT —
— PROPOS RECUEILLIS PAR SYLVAIN QUÉMENT ET VICTOR MAAS —

Rencontrer Bernadette Després, c'est d'abord découvrir la petite voix d'une dame enjouée. C'est aussi rencontrer son mari, Denis, peintre loquace et amateur d'art brut. Une maison verdoyante, un Topor dans les toilettes et pas mal de souvenirs d'une carrière longue de plus de quarante ans. Au fil de l'entretien, on la voit s'appliquer pour évoquer avec justesse ce qui est devenu au fil des années bien plus qu'un phénomène de librairie : *Tom-Tom et Nana*, série emblématique s'il en est de la production populaire de qualité, qui aura traversé plusieurs générations de lecteurs avec une évidence n'ayant d'égale que la légèreté des analyses à son égard.

Bernadette est pudique, et tend à parler des autres plutôt que d'elle-même : sa famille, les scénaristes Jacqueline Cohen (en compagnie de qui elle a créé *Tom-Tom et Nana* en 1977) et Évelyne Reberg, les milliers d'enfants croisés dans les écoles et les salons... Avec cette façon touchante de s'interrompre pour se saisir d'un livre, d'un carnet, pour montrer tout en disant, comme si les mots ne suffisaient pas. À replonger dans ses dessins, on s'explique mal la reconnaissance tardive du milieu de la bande dessinée (à peine un timide Alph-Art Jeunesse à Angoulême en 1999). Comme si à vouloir à tout prix convaincre de son caractère adulte, la bande dessinée peinait à reconnaître l'importance

© Bernadette Després



À GAUCHE
Mise en place d'une planche de *Tom-Tom et Nana*.

BERNADETTE DESPRÉS

"Je voulais sortir d'un monde bourgeois, pour plonger dans un univers plus populaire."

de ses meilleurs auteurs jeunesse. On trouve ici bagarres, cabots, babioles, bidules… Mais avant tout, une galerie de personnages plus vrais que nature : premier choc esthétique pour bon nombre de gamins percevant à travers ces images tout ce que cette approche du dessin vitaliste, jaillissante, peut avoir à offrir de plaisir pur. Des images capables aussi, peut-être, de séduire tout particulièrement par leur irrévérence envers les conventions techniques, les proportions ou les perspectives : rien ne semble stable dans ce petit monde où la vie grouille. Et c'est tant mieux.

Quand avez-vous commencé à dessiner ?
Je n'ai aucun souvenir de dessin lié à l'enfance. En sixième, j'ai réalisé que je prenais plaisir à dessiner, et tout le monde autour de moi semblait trouver ça rigolo. J'illustrais divers textes de mes cahiers, je me rappelle notamment avoir été interrogée par une prof d'histoire alors que je n'avais pas appris mes leçons. Elle a ouvert mon cahier, a vu l'illustration et m'a renvoyée à ma place avec une excellente note. C'est fou. J'étais nulle sur le plan intellectuel, je n'avais pas de mémoire… Et par ce geste, elle m'a donné confiance en moi. Voir qu'en classe, on peut être reconnu ainsi, je dis « chapeau » : ça aide un enfant à réaliser qu'il existe quelque part. J'ai donc continué à dessiner, en vacances, partout, dès que je le pouvais. Mes parents, qui étaient au fond très attentifs – sans que je m'en rende forcément compte –, m'ont envoyée suivre des cours. J'ai ensuite rejoint l'atelier des moins de 15 ans du musée des Arts décoratifs de Paris. Après le bac, que j'ai obtenu grâce à l'épreuve de dessin au rattrapage, on m'a inscrite dans une école de dessin pour jeunes filles soi-disant rangées du XVI[e] arrondissement. J'ai reçu une éducation catholique, et malgré mes bons résultats, j'étais d'une timidité absolue dans cet environnement plus laïque des écoles de dessin. J'ai eu envie de me moquer : c'était comme une espèce de vengeance contre les adultes et ce monde qui m'intimidaient beaucoup. Et même si j'admire mes parents, je me suis vengée d'une certaine éducation. J'avais une sœur aînée très calée, un frère cadet encore plus calé… Moi, c'était autre chose. On disait : « Oh ! C'est pas grave, elle fait du dessin, elle se mariera. »

Quelles étaient vos influences à vos débuts ?
Saint-Ogan, Pinchon, Rabier, Sempé, Sendak… Mais il a toujours été très important pour moi de ne jamais dissocier mon métier de ma vie. Tout ça fait partie de la même chose, et c'est ce qui est formidable. J'ai beaucoup aimé, quand j'étais jeune, voir comment la vie s'exprimait dans *Bécassine*, par exemple, ou dans d'autres livres datant de l'époque de mon père. C'était l'éducation qu'il avait reçue. Il y avait *Le Bon Toto et le méchant Tom* : l'un toujours parfait, et l'autre qui ne fait jamais rien comme il faut. À la fin, on le fout au placard car il est seulement perçu comme méchant ! C'est ridicule, je n'aime pas ça du tout. Mais c'est le dessin, notamment de cet ouvrage, qui m'a influencé. Je crois que mon inspiration première vient de là, alors que j'ai l'impression que les dessinateurs d'aujourd'hui ne sont pas inspirés par la vie telle qu'elle est. Ces livres sont pleins de comique, d'une vie qui n'arrête pas de vivre et qui est un peu folle. Et puis, dans *Bécassine*, il n'y a pas du tout de côté éducatif. Il y a un regard. Ça ne cherche pas du tout à éduquer. Nous non plus, d'ailleurs.

Comment en êtes-vous venue à publier votre premier album ?
En sortant de l'école, je suis restée vivre chez mes parents jusqu'à mes 29 ans. Je ne gagnais pas encore ma vie et mon premier bouquin (*Annie fait les courses*, 1965, ndlr) a été, en quelque sorte, une libération vis-à-vis de ma timidité. Je voulais montrer que j'étais capable de suivre un

© Bernadette Després

À GAUCHE
Page extraite d'un carnet de dessins.

Tom-Tom et Nana Les jours du marché
Ah ça Secours les
A mon Aumeau!
Vous n aurez pas deux ou trois nouvelles rimes que
Jumelle de la

© Bayard Jeunesse. Dessins B. Després, scénario J. Cohen et R. Reberg, couleurs C. Viansson-Ponté

enfant tout au long du livre. Les éditions La Farandole l'ont accepté et m'ont ensuite fait travailler sur divers projets. J'ai également fait des jeux et des découpages pour le magazine *Jeunes Années*. L'une de mes tantes m'ayant signalé que Bayard cherchait des dessinateurs, j'ai débarqué avec plein de trucs mal foutus. Ils faisaient appel à toutes sortes de gens, catholiques forcément, et ont toujours accepté ce que je leur présentais. La Farandole, ce n'était pas le même esprit du tout : laïque total, plutôt versé dans le communisme. Dans *Nicole au quinzième étage* (1969), par exemple, l'auteure Andrée Clair voulait montrer qu'une petite fille pouvait être heureuse en HLM. J'étais entièrement d'accord avec ce point de vue. Ma belle-sœur a habité dans un quartier de Massy et n'y a jamais été malheureuse, parce qu'elle avait envie de vivre et d'y mettre tout ce qu'elle pouvait.

La naissance de *Tom-Tom et Nana* coïncide avec celle de *J'aime lire*. Dans quel contexte avez-vous créé la série ?
C'était une demande de Bayard : ils voulaient une bande dessinée pour le lancement du mensuel. J'avais rencontré Jacqueline Cohen dans une autre maison d'édition et je lui ai proposé d'y réfléchir. Ayant déjà fait trois livres ensemble au milieu des années 1970 (*Ma rue*, *Les Commerçants de ma rue* et *Ma ville à l'envers*, chez Odège-Hachette), il nous semblait tout naturel de prendre pour cadre un restaurant, ouvert à toutes sortes de gens, ce qui peut amener des tas d'histoires différentes. J'ai habité un temps aux Halles et je suis retournée y faire pas mal de croquis. J'allais aussi dans les maternelles... Tout ça est une affaire de rencontres. J'ai toujours cherché le contact, partout.

Votre sens de l'observation est souvent loué. On sent dans *Tom-Tom et Nana* un plaisir extrêmement communicatif à brosser cette galerie de personnages. Comment l'entretenez-vous ? Prenez-vous des notes ? Avez-vous des carnets ?
Oui, complètement. Je multiplie les carnets. Ce qui a développé mon goût du croquis, c'est l'envie d'aller chercher des images de la vie qu'on mène. Je voulais sortir d'un monde bourgeois pour plonger dans un univers plus populaire. Le travail aux éditions La Farandole allait dans ce sens. Dans le cadre d'une histoire où je devais dessiner des Musulmans, j'ai demandé à ma belle-sœur si je pouvais venir dans son quartier pour faire des croquis. Je suis observatrice, mais je n'ai pas une bonne mémoire. Tous les jours, la première chose que je dessine, c'est la tête de celui qui est invité aux « 4 minutes de vérité » de Télématin. Regardez mon Besancenot, il n'est pas mal, non ?

En quoi votre travail de bande dessinée se différencie-t-il de vos travaux d'illustrations ?

CI-DESSOUS
Autre page extraite de l'un des nombreux carnets de dessins de Bernadette Després.

A midi moins 2
Grande Place (région)
Campo San Polo
(place St Paul)
Ya la bouffe de l'autre côté de la place
Ils veulent plus de vin!

© Bernadette Després

© Bernadette Després/Lille Métropole Musée d'art moderne

LA DROITE
Extrait d'une histoire réalisée pour Lille Métropole Musée d'art moderne.

Au début, on me disait que j'étais plus dans l'illustration d'un livre que dans la bande dessinée pure. Je n'ai pas vraiment pris cette remarque en considération, mais les choses ont évolué petit à petit, à force de faire. La bande dessinée étant composée d'une suite d'images, il est possible que cela m'ait aidé à rendre mon dessin de plus en plus vivant. J'aime beaucoup la vie de la bande dessinée. Pour moi, c'est du théâtre : j'ai la chance de faire chez moi mon petit théâtre, en prenant le temps de réfléchir. Je suis la comédienne.

Votre dessin semble avoir gagné en vitalité et en élasticité au fil des ans. Est-ce, selon vous, lié au fait d'avoir dessiné spécifiquement pour le jeune public ?
Effectivement, il a gagné en vitalité, mais sans que cela soit lié au contexte dont vous parlez. Ça doit être plus vivant. Et à force de dessiner, ça le devient. Quel que soit le dessin d'ailleurs, en tout cas en ce qui concerne les personnages, puisque je suis axée sur les personnages. Je n'aime pas trop les décors. Il n'y en a pas dans mon premier livre. J'avais très peur d'en dessiner, même si je m'y suis habituée par la suite.

Avez-vous eu le sentiment de devoir « tordre » votre dessin, voire votre écriture, pour donner une plus grande lisibilité aux histoires ?
Tout à fait : lorsque je dois dessiner la cuisine par exemple, je peux la dessiner très courte ou très étalée, en fonction de la scène. Elle peut être rétrécie au besoin. D'autre part, il est pour moi très important de faire ressentir le mouvement et de bien voir l'expression des visages. Tom-Tom peut être ridiculement petit, mais ça n'a aucune importance du moment qu'on voit bien son expression. Quand je présentais mes dessins au départ, on me disait qu'il fallait quatre ou cinq têtes dans le corps... Mais je n'allais pas changer ma méthode pour leur faire plaisir.

En bande dessinée, l'expressivité passe souvent par les yeux des personnages, mais dans votre dessin, elle semble passer principalement par la forme des bouches.
Oui, c'est tout le contraire de *Bécassine*, qui n'a pas de bouche. Ça me paraît incroyablement facile aujourd'hui de faire une expression de visage. Un corps, il faut qu'il rigole, ou il faut qu'il soit fâché, fort ! Alors que dans les premiers dessins que j'ai pu faire, le personnage censé être fâché n'avait pas du tout l'air de l'être...

La couleur permet presque de dater les histoires. Comment décririez-vous son évolution ?
J'ai fait moi-même les couleurs au début, sur les 30 premiers numéros de *J'aime lire*. Mais étant donné qu'une histoire me prenait trois semaines et que Bayard souhaitait me faire travailler sur d'autres projets en parallèle, nous avons recruté des coloristes sur la série. Pour ma part, j'aimais beaucoup le jaune, je mettais aussi des roses bizarres, un peu vieillots... Effectivement, il y a une évolution vers des couleurs plus pétantes. J'ai apprécié la manière dont la coloriste faisait ressortir les personnages sans se perdre dans les détails, contrairement à moi.

Quelle est la différence de taille entre les originaux et le format de publication ? Ce format était-il une contrainte forte ? Nécessitait-il des ajustements dans votre dessin ?
À l'origine, je dessinais au format de publication de *J'aime lire*. Ces pages ont été agrandies pour la publication des deux premiers recueils de *Tom-Tom et Nana*, imprimés au format A4 et qui ne se sont d'ailleurs pas bien vendus. Bayard a donc opté pour un retour au format A5, plus petit, pour les albums suivants, mais entre-temps, j'avais décidé de travailler dans un format plus grand, qui était donc ensuite réduit à l'impression.

La série *Tom-Tom et Nana* a-t-elle été immédiatement populaire ?
Non, le succès n'est pas arrivé tout de suite. Chez Bayard, ils n'étaient pas très sûrs que ça allait marcher : personne ne faisait de bande dessinée comme ça. C'est à partir de la cinquantième histoire que les choses ont commencé à vraiment prendre. Sur trente ans, l'ensemble des albums s'est vendu à 23 millions d'exemplaires... Par ailleurs, *J'aime lire* tirait dans ses meilleurs jours à 180000 exemplaires, pour un total de 450 numéros à ce jour.

Est-il arrivé que le texte soit modifié entre la parution dans *J'aime lire* et celle en recueil ?

> *"Le succès n'est pas arrivé tout de suite. Chez Bayard, ils n'étaient pas très sûrs que ça allait marcher : personne ne faisait de bande dessinée comme ça."*

Non, pas de changements, hormis quelques trucs très pragmatiques. Jacqueline s'est énormément défendue au départ : « Ne vous mêlez pas de mon histoire. On fait ce qu'on veut. » C'était très bien. Elle portait elle-même un regard très critique, ce qui est suffisant. Aujourd'hui, elle ne veut pas qu'on reprenne les premières histoires en recueil. Il y a des auteurs qui ne souhaitent pas qu'on connaisse leurs débuts. Mais je ne suis pas du tout comme ça, surtout face aux enfants. On n'arrête pas de les engueuler parce qu'ils n'ont pas bien fait ci ou ça… Il faut qu'ils sachent que ça ne va pas s'arrêter là, qu'on progresse. Je n'ai pas fait *Tom-Tom et Nana* du premier coup : il y a des numéros où l'on voit que le dessin est plus simple, plus jeune, plus naïf.

En trente ans, est-il arrivé que la série suscite la polémique ? Y a-t-il eu des cas de censure ?
De censure, pas du tout. Quelques courriers, oui, notamment de la part d'un médecin en réaction à une histoire de « Loulou trouve tout » (que je n'avais pas écrite) dans *Pomme d'Api*. La lettre disait : « Comment ça, il trouve tout ? Des billets dans la rue, et il les distribue généreusement à ses copains ? Si on trouve des petits objets, il faut aller au commissariat ! J'appréciais vos dessins, mais maintenant plus du tout ! » À noter également un courrier entre plainte et moquerie, en réaction à l'histoire « Comment on fait les bébés ».

> *"Les histoires de Tom-Tom et Nana ont un côté rassurant pour plein d'enfants perdus."*

Yvonne Dubouchon ne fumait-elle pas à l'origine ?
Effectivement, et chez Bayard ils ont dû un peu râler là-dessus. Il y a eu toute une histoire où Tom-Tom et Nana ont presque foutu le feu à cause de ça. Après, on n'a plus mis de cigarette, comme dans *Lucky Luke*, mais tout cela se passait bien avant toutes les interdictions récentes.

Quelles difficultés avez-vous rencontrées dans le cadre d'un travail en duo sur le long terme ?
Avant l'arrivée d'Évelyne Reberg au scénario, la série était une vraie source de stress pour Jacqueline. À Bayard, tout le monde la soutenait. Ça devait marcher, ça devait continuer. Tout le monde appréciait son humour. Il y a beaucoup de clownerie dans *Tom-Tom et Nana*, mais les clowns, ça a de l'angoisse. Faut être drôles ! Et l'on cherche ce qui va être vraiment drôle. Jacqueline est critique. Elle a le regard juste, l'intelligence absolue. Elle n'est pas toujours commode, mais son perfectionnisme fait aussi qu'on est allées plus loin. J'ai parfois des rapports délicats avec les auteurs. Récemment, j'ai répondu à une demande du Lille Métropole Musée d'art moderne (LaM), à Villeneuve-d'Ascq, qui voulait une bande dessinée de huit pages, distribuée gratuitement, dans

Et sous MON lit
Ah non! Il n'en est pas question!
On va le manger dans MA boîte dans MA valise
et sous MON lit
Quoi!
Rends-le moi immédiatement!
Espèce de pauvre vieille andouille!
Puisque c'est comme ça Tu as vu ma main?
Tiens! Prends le MON amour!
PAFF!

Original noir et blanc et mise en couleur sur bleu d'une planche de *Tom-Tom et Nana*.

© Bernadette Després

Au secours!
Maman!
Taisez-vous, les gosses!
Le voici, tire! tire! et ne le rate pas, cette fois!
Tacataca-taca-tac!
J'ai peur!
Pipi!
Taisez-vous donc!
Triple andouille! Tu as tué aucune personne et, lui, il court encore!
C'est fini?
C'est fini, la bagarre?
Tactac-tac-tac!...
Hou!
Ça recommence!
Sortez-les!
Qu'est-ce que c'est que ce scandale, vous deux?
Allez! Dehors! Laissez les gens regarder le film tranquillement!
J. Cohen et B. Reberg, couleurs C. Weinmann-Poch
Tout jeunesse, Bayard Presse, B. Desprès, Bayard Presse

À GAUCHE
***Tom-Tom et Nana* première manière. La mise en couleur est de Bernadette Després.**

laquelle Tom-Tom et Nana guident les enfants lors de la visite. Mais comme Jacqueline et Évelyne ne veulent plus vraiment écrire de nouvelles histoires, je l'ai faite seule, avec la complicité des gens du LaM, très motivée car ce musée accueillait de l'art brut et toutes sortes de trucs. J'ai fait beaucoup de crayonnés sur place et, travaillant dans l'urgence, je me suis mise à la place des scénaristes. Et lorsque je les ai appelées, elles m'ont dit que ça n'allait pas du tout. Pour elles, la Tante Roberte qui est dans ces pages n'est pas vraiment Tante Roberte. Les scénaristes ont du mal à accepter ce que je fais avec d'autres. On s'est vraiment expliquées récemment avec Évelyne et, paradoxalement, il y a plus de compréhension maintenant qu'il n'y a plus cette angoisse de faire de nouvelles histoires. Jacqueline, elle est drôle jusque dans les fâcheries, parce que même avec Bayard, elle est capable d'envoyer de ces lettres... Elle se défend, et elle nous a bien défendues. Au final, j'ai une certaine modestie, car je sais très bien que tout ne dépend pas de moi. J'admire vraiment leurs scénarios, mais j'aimerais qu'on reconnaisse aussi la façon dont le dessin a porté la série.

***Tom-Tom et Nana* inaugure un certain retour au réel dans la production jeunesse, alors que les années 1980 ont été marquées par un goût pour le fantastique et l'imaginaire. Pensez-vous avoir une certaine responsabilité dans ce phénomène ?**
Oui, bien sûr, car la série est volontairement fondée sur la mise en scène de la vie de famille. Nous voulions avec Jacqueline que l'on voie comment était la vie quotidienne. Qu'est-ce qui marque le plus les enfants, sinon l'éducation, la vie avec leurs parents ? Les histoires de Tom-Tom et Nana ont un côté rassurant pour plein d'enfants perdus. On ne parle pas des drames. On n'est pas Thierry Lenain ! Lui adore raconter ce qu'il y a de plus compliqué dans la vie des enfants. Je trouve qu'il faut aussi raconter ce qui va, même si j'ai travaillé avec d'autres auteurs sur des thématiques plus complexes, notamment pour *Astrapi*.

Avez-vous déjà versé dans le récit fantastique ? Vous y sentez-vous à l'aise ?
J'aurais aimé. J'ai fait des choses humoristiques avec *Tom-Tom et Nana*, psychologiques dans *Astrapi*, catholiques dans *Grain de soleil*... Mais il me manque le côté fantastique. Je l'ai un peu abordé dans un livre aux éditions Lire c'est partir, qui s'arrangent pour vendre des livres à 1 euro hors du circuit des librairies. Mais mon histoire de petite fille qui prend le chemin interdit, à la limite de la psychanalyse, n'a pas beaucoup plu aux institutrices. Dans le cadre de mes ateliers avec les écoles, j'arrive à faire des histoires de pirates : ça s'entre-tue, ça se zigouille, c'est génial. Je remarque bien dans les rencontres avec les enfants qu'ils aiment raconter des choses plus violentes. Et beaucoup d'auteurs jeunesse apportent parfois des choses extrêmement dures, très bien écrites, sur les problèmes du monde, les défauts de la vie ; on doit prévenir les enfants qu'il faut s'en méfier. On l'a nous-mêmes fait, y compris chez Bayard Presse.

Vous dites aimer « dessiner ce folklore de bonhommes et de bonnes femmes ». Pensez-vous que ce folklore soit en voie de disparition ?
Ce qui est genial dans ce restaurant, c'est qu'il y a la famille Dubouchon, mais que tous les clients récurrents font comme partie de la famille. C'est cette ambiance que Jacqueline et Évelyne ont su mettre en histoires. Je crois que ce folklore existera toujours. Il y a des gens drôles, d'autres pas drôles du tout, et tout ça est quand même très rigolo. Par exemple, Tante Roberte est une artiste, elle fait de la sculpture, et j'adore le fait que l'on se moque d'une artiste tout autant que des parents. Je vois que les adultes qui se retournent maintenant sur *Tom-Tom et Nana* perçoivent bien cette dimension. ◆

Un grand merci à Bernadette Després pour son accueil et sa gentillesse, ainsi qu'aux éditions Bayard.

LA NOUVELLE EXPÉRIENCE NARRATIVE DE MARC-ANTOINE MATHIEU

DISPONIBLE LE 13 NOVEMBRE

DELCOURT

SUNNY © 2011 Taiyou MATSUMOTO/SHOGAKUKAN

Taiyou Matsumoto

LE SOLEIL NOIR DE LA MÉLANCOLIE

Sunny revient sur l'enfance passée en orphelinat de Matsumoto. Pour moitié autobiographique, la série est empreinte d'une mélancolie trouble. Car ressusciter le passé n'est pas toujours facile.

— INTRODUCTION ET PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN —
— TRADUCTION DE FRÉDÉRIC TOUTLEMONDE ET MASATO HARA

Taiyou Matsumoto fait figure d'ovni. À l'âge de 25 ans, à l'occasion d'un voyage en Europe, le jeune mangaka découvrait la bande dessinée franco-belge. Un événement qui altérerait à jamais sa conception de l'écriture. De retour au Japon, son identité et son esthétique s'affirment. Loin des conventions, il s'essaie, à chaque nouvelle série, à une variation de son trait. Son esthétique se fait grotesque et transgressive dans *Amer béton*, réaliste et onirique dans *Gogo Monster*, énergique et morcelée dans *Ping Pong*, élégiaque et moebusienne dans *Number 5*, ou proche de l'estampe et de l'*ukiyo-e* dans *Le Samouraï bambou*... Âgé de 46 ans, Matsumoto s'attaque aujourd'hui à son projet le plus intime : une série de nouvelles principalement inspirées de sa jeunesse dans un orphelinat. Les lecteurs qui observent son travail depuis longtemps ne seront pas étonnés : les enfants privés de parents hantent la plupart de ses œuvres, quand bien même leur douleur se fait souvent oublier derrière l'innocence des visages que l'auteur effleure de son pinceau. Le dessin, dans *Sunny*, change encore. Il se fait documentaire, réaliste, ce qui ne l'empêche pas d'être mélancolique. Comme si la pudeur et le bouleversement communiaient soudain au cœur d'un même trait. Car quoi qu'en dise Taiyou Matsumoto, *Sunny* rend compte de l'ambiguïté d'un regard adulte qui se penche sur son passé traumatique d'enfant. Cette complexité émotionnelle, continuellement palpable derrière la douceur d'un trait qui conjugue les lavis vaporeux et le pinceau à l'encre noir, n'en rend l'œuvre que plus belle encore. L'intime s'y révèle avec pudeur. Par petites touches, ici un jouet, là une voiture, Taiyou Matsumoto ancre son récit dans une époque qui lui tient à

TAIYOU MATSUMOTO

"J'ai commencé récemment à me sentir assez mûr pour aborder le sujet de l'orphelinat."

SUNNY © 2011 Taiyou MATSUMOTO/SHOGAKUKAN

> *“Pendant longtemps, je n’arrivais pas à dessiner de personnages féminins. Il a fallu que ma femme m’aide à me projeter dans leur peau.”*

cœur : les années 1970 de sa jeunesse et d'un Japon en plein exode rural, en route vers la modernité. Cette Datsun Sunny, étendard de l'industrie automobile entre 1966 et 1980, renvoie au « miracle économique japonais », cette croissance forte et continue qui s'est matérialisée vers la fin des années 1960, dans tous les foyers du pays, avec l'arrivée de la télévision couleur, de la climatisation et de la voiture. Les fameux « 3 C », comme les baptisent alors les Japonais, en référence à la première lettre de leur dénomination en anglais. En soulignant l'absence de ces trois miracles de la modernité à l'orphelinat – ou leur quasi-absence, car la Sunny qui trône dans le jardin est en panne –, Taiyou Matsumoto en dit plus sur la marginalité de ces destinées qu'il ne le ferait par un long discours.

Pourquoi avoir attendu tant d'années avant d'écrire sur votre enfance dans un orphelinat ?
Sunny n'est que pour moitié autobiographique. Si je n'ai jamais osé aborder la question de l'orphelinat auparavant, c'est sans doute parce qu'elle m'est trop personnelle. J'avais peur que l'aveu ne provoque des réactions trop fortes. Peu de personnes de mon entourage, mêmes proches, étaient au courant. Encore moins dans mon entourage professionnel, où je n'en parlais jamais. Mais j'ai récemment commencé à me sentir assez mûr pour aborder le sujet. De plus, si je m'étais lancé plus tôt, j'aurais été stigmatisé comme un auteur traumatisé par l'abandon pour le reste de ma carrière. Évidemment, certains lecteurs ont pu se douter que mon histoire était particuliere, vu que je n'ai jamais

À GAUCHE
La Sunny 1200, symbole de l'enrichissement de la société japonaise des années 1970.

cherché à représenter une famille normale, avec un père qui part au travail le matin et de joyeuses retrouvailles familiales au dîner. Je n'ai jamais pu, et je ne peux toujours pas. Les seuls parents que je sais décrire, ce sont des excentriques, un peu toqués.

C'est surtout votre représentation des enfants qui marque le lecteur.
Cela peut sembler idiot, mais la prise de conscience de mon obsession pour le monde de l'enfance est assez récente. Elle fait suite à la question d'un lecteur canadien, pendant le TCAF (Toronto Comic Arts Festival, ndlr), qui m'a pris au dépourvu, avant de déclencher une réflexion plus profonde. Je dois bien m'avouer que plus le temps passe, plus la situation empire : aujourd'hui, je ne dessine presque plus que des enfants. Or, j'ai un peu peur d'avoir fait le tour du sujet. J'aimerais bien passer à un autre univers, mais en suis-je capable ? Pour dessiner les enfants, je fais tellement peu d'efforts. Je n'ai même pas conscience que ce sont des enfants tant j'ai l'impression de me dessiner moi-même. Et j'y prends un plaisir sans équivalent. Pour incarner un personnage par le dessin, j'ai besoin de me projeter en lui. Pour cette raison, pendant longtemps, je n'arrivais pas à dessiner de personnages féminins. Il a fallu que ma femme m'aide à comprendre, à me projeter dans leur peau. Aujourd'hui, je m'en sors un peu mieux. Mais j'ai encore beaucoup de mal à dessiner les personnes âgées, par exemple. J'ai l'impression de tourner autour du pot, de devoir deviner, de conjecturer sans jamais atteindre leur vérité. Quoi de plus logique, je n'ai que 46 ans et je suis en bonne santé. Et si je suis incapable de me projeter, de me reconnaître dans le personnage, j'ai l'impression de dessiner un être inanimé, comme un mannequin ou une poupée.

Chacune de vos séries propose une variation esthétique. Et généralement, ces variations semblent répondre au sujet : l'enfermement dans la solitude dans *Gogo Monster*, le dynamisme du sportif dans *Ping Pong*, la brutalité de l'environnement et l'innocence du regard dans *Amer béton*. Comment construisez-vous votre style ?

C'est un peu inconscient. J'ai des intentions, bien sûr, mais elles ne sont pas forcément très affirmées. Par exemple, pour *Sunny*, je voulais une esthétique réaliste qui tende vers le documentaire, tandis que pour *Le Samouraï bambou*, j'ai préféré une esthétique qui reflétait la période à laquelle se déroule le récit : l'ère d'Edo et ses estampes *ukiyo-e*. Et dans *Amer béton*, je voulais reproduire le plus fidèlement possible l'imaginaire des histoires fantasmatiques que mes camarades et moi nous racontions à l'orphelinat. Le reste se fait de manière instinctive, en réaction à mon sentiment du moment, mais aussi à la série précédente. J'ai ce désir de rebondir d'une œuvre à l'autre dans des directions diamétralement opposées, de passer du sombre au clair, du réalisme au fantastique, pour mieux stimuler ma créativité. Par exemple, après *Sunny*, j'aimerais bien travailler sur une œuvre plus caricaturale, qui exploiterait les codes du manga sans retenue.

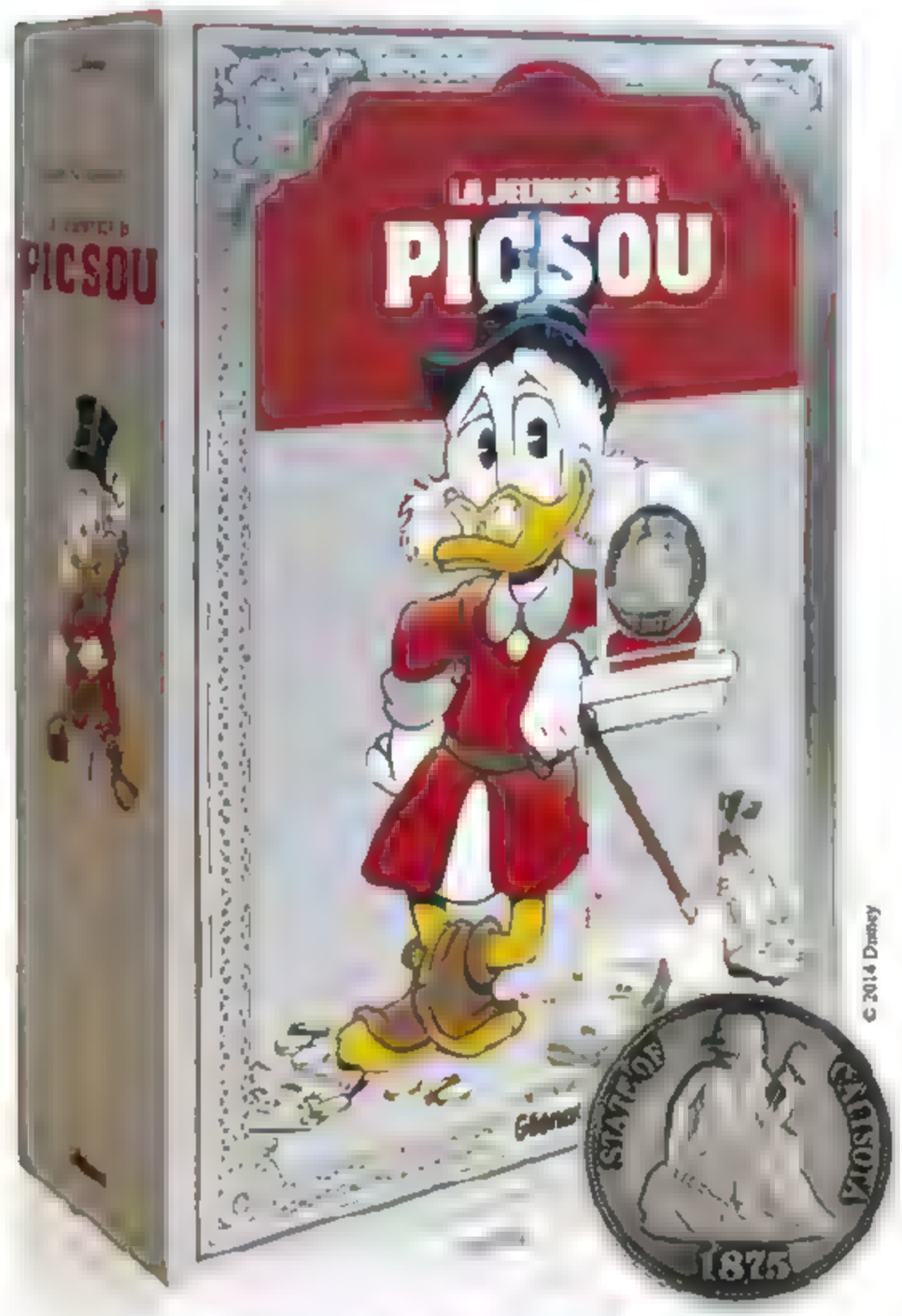
Le déclic de ma démarche artistique a eu lieu durant mon premier voyage en Europe, il y a presque vingt ans. J'ai découvert à cette occasion la bande dessinée franco-belge, et ce fut un choc. Pour un Japonais pétri de culture manga, la bande dessinée détonne par son absence de codes ou de stéréotypes prononcés. Le manga, au contraire, se reconnaît à sa grammaire volontairement simple et lisible : la transpiration est représentée par des gouttes, la colère par des éclairs... C'est une manière d'envisager la relation au lecteur qui, selon moi, remonte à l'*ukiyo-e*. Les artistes de l'époque d'Edo travaillaient en effet déjà sur une sorte de roman illustré qui devait entretenir un rapport assez fort entre auteurs et lecteurs. Utamaro, par exemple, multipliait les personnages féminins, très appréciés du public masculin, avec une esthétique à certains égards assez proche de la philosophie du *kawaï* moderne. Voilà pourquoi la différence de démarche entre Européens et Japonais me paraît très claire : un mangaka cherchera généralement à camper un personnage, là où le dessinateur de bande dessinée franco-belge aura à cœur de saisir d'abord un être humain. Je schématise, mais le manga vise avant tout à la simplicité, dans l'écriture comme dans la lecture. C'est à la fois sa force et sa limite. Et si j'ai grandi dans cet univers, que

LA PLUS CÉLÈBRE AVENTURE DE

PICSOU

EN COFFRET COLLECTOR

AVEC LE VÉRITABLE SOU FÉTICHE !



Albums inclus dans ce coffret

Dans la même collection.
T. 5 disponible le 3 décembre.

Disney | Glénat

SUNNY © 2011 Taiyou MATSUMOTO/SHOGAKUKAN

j'ai adoré, la découverte de la bande dessinée m'a fait prendre conscience de l'arbitraire de ce vocabulaire, que je croyais jusqu'alors intrinsèque à toute écriture. J'ai ainsi commencé à envisager la création différemment, et depuis, je place mes intentions autant dans les visages que dans le choix des angles de vue. Et surtout, je ne dessine plus des personnages, mais bien des êtres humains. Une telle écriture, dont je me sens aujourd'hui l'un des héritiers, reste cependant très mal perçue par la plupart des éditeurs japonais. Donc je travaille en permanence pour essayer de trouver un compromis me permettant de conserver les techniques du manga, mais ce n'est pas facile.

> ***"Depuis que j'ai découvert la bande dessinée franco-belge, je place mes intentions autant dans les visages que dans le choix des angles de vue."***

Comment décririez-vous ce compromis, dans le cas de *Sunny* ?
Dans *Sunny*, il faut doser le pathos. C'est très difficile à réaliser dans le manga, qui se veut un langage à la lisibilité optimisée, où tous les codes sont clairs, sans aucune place pour l'ambiguïté. Le récit indique où il faut pleurer, quand il faut être en colère. Le lecteur n'a pas à réfléchir. Or, c'est précisément ce que je cherche à éviter. Je cherche à écrire des scènes ouvertes à l'interprétation, sans pour autant totalement expurger mon récit des usages et des codes du manga, ce qui pourrait décourager le lecteur. Trouver cet équilibre est l'une des choses qui me demande le plus d'énergie. Sur les scènes les plus longues, l'écriture m'épuise littéralement.

De nombreuses scènes n'ont sans doute pas pu être racontées telles que vous les avez vécues ?
Il y a beaucoup d'épisodes personnels liés à la violence physique ou au mépris des adultes, comme lorsque des parents interdisaient à leurs enfants de jouer avec moi ou de m'inviter à leur fête d'anniversaire, que je ne me suis pas permis de raconter. Ces épisodes seraient problématiques pour les lecteurs japonais. En contrepartie, je me permets d'inclure des événements qui ne me sont pas arrivés, mais que j'aurais voulu vivre, des paroles que j'aurais aimé entendre, des événements fantasmés. J'adoucis le récit de ma vie pour l'adapter aux problématiques de mon lectorat. *Sunny* était envisagé dès la toute première page comme un manga, et sa dimension divertissante devait rester primordiale. Voilà pourquoi j'ai jugé nécessaire de stéréotyper un peu les tempéraments : il fallait que chaque orphelin incarne un comportement. Dans la réalité, les caractères étaient bien moins lisibles, nous avions tous des personnalités complexes et ambiguës. Enfin, j'ai retiré ou modifié des scènes, dont certaines

À DROITE
Une scène vécue et très difficile à retranscrire en manga.

auxquelles je tenais énormément, car le récit ne fonctionnait pas. Par exemple, il y avait dans le jardin de l'orphelinat une voiture abandonnée, semblable à celle de *Sunny*. Un jour où nous étions trois enfants à jouer à l'intérieur, l'un de nous a déclaré : « Rentrons chez nous. » Commença alors un jeu où nous avons fait semblant, en toute bonne foi, de reconnaître telle maison, tel quartier, avant de fondre en larmes, tous ensemble, incapables de pousser le jeu plus loin. Je tenais énormément à cette scène. Mais lorsque j'ai essayé de la retranscrire en manga, dans le premier volume, elle sonnait faux. L'équilibre n'était pas bon, notamment parce que le pathos était trop appuyé. Ma femme, mon éditeur et moi sommes tous d'accord pour réduire tant que possible ce pathos qui est omniprésent dans le manga, les téléfilms et la littérature contemporaine. Nous avons donc énormément réécrit cette scène, et finalement, la version qui paraissait la plus juste est celle où seul le conducteur pleure, tandis que ses deux camarades restent silencieux. Je ne sais toujours pas si nous avons eu raison de la réécrire, si la réalité n'aurait pas été plus juste, en un sens.

Cela ne génère-t-il pas une forme de frustration d'atténuer la peine que vous avez pu éprouver à l'époque pour pouvoir répondre aux problématiques de votre lectorat ?
Un peu. Je me suis d'abord méfié des scènes dramatiques car j'avais très peur de donner de l'orphelinat une image dégradante. Je voulais me placer à hauteur d'orphelin, me focaliser sur le sentiment de sécurité que cet environnement offre à ceux qui sont abandonnés. J'ai également pondéré la violence de mes souvenirs car j'avais peur de la réaction de mon entourage. Découvrir que j'avais grandi dans un orphelinat constituait déjà une révélation en soi, et si, en plus, j'entrais dans le détail des brutalités, je crois que cela aurait été trop dur pour moi à gérer. Mais j'avais encore plus peur de la réaction de mes parents, avec qui j'ai réussi à entretenir de saines relations. J'avais peur qu'ils m'en veuillent, que leur réaction soit trop forte. Quoi qu'il en soit, cette vision positive de la vie dans un orphelinat m'a apporté le succès, mais je mesure *a posteriori* l'angélisme

JE TOURNE À GAUCHE AU CROISEMENT DE SASAGUCHI ET JE PRENDS LA ROUTE JUSQU'EN HAUT.
JE SUIS PRESQUE ARRIVÉ À MA RÉSIDENCE.
MAMAN ! C'EST MOI !
JE SUIS RENTRÉ !
POURQUOI IL PLEURE ?
SUNNY © 2011 Taiyou MATSUMOTO/SHOGAKUKAN

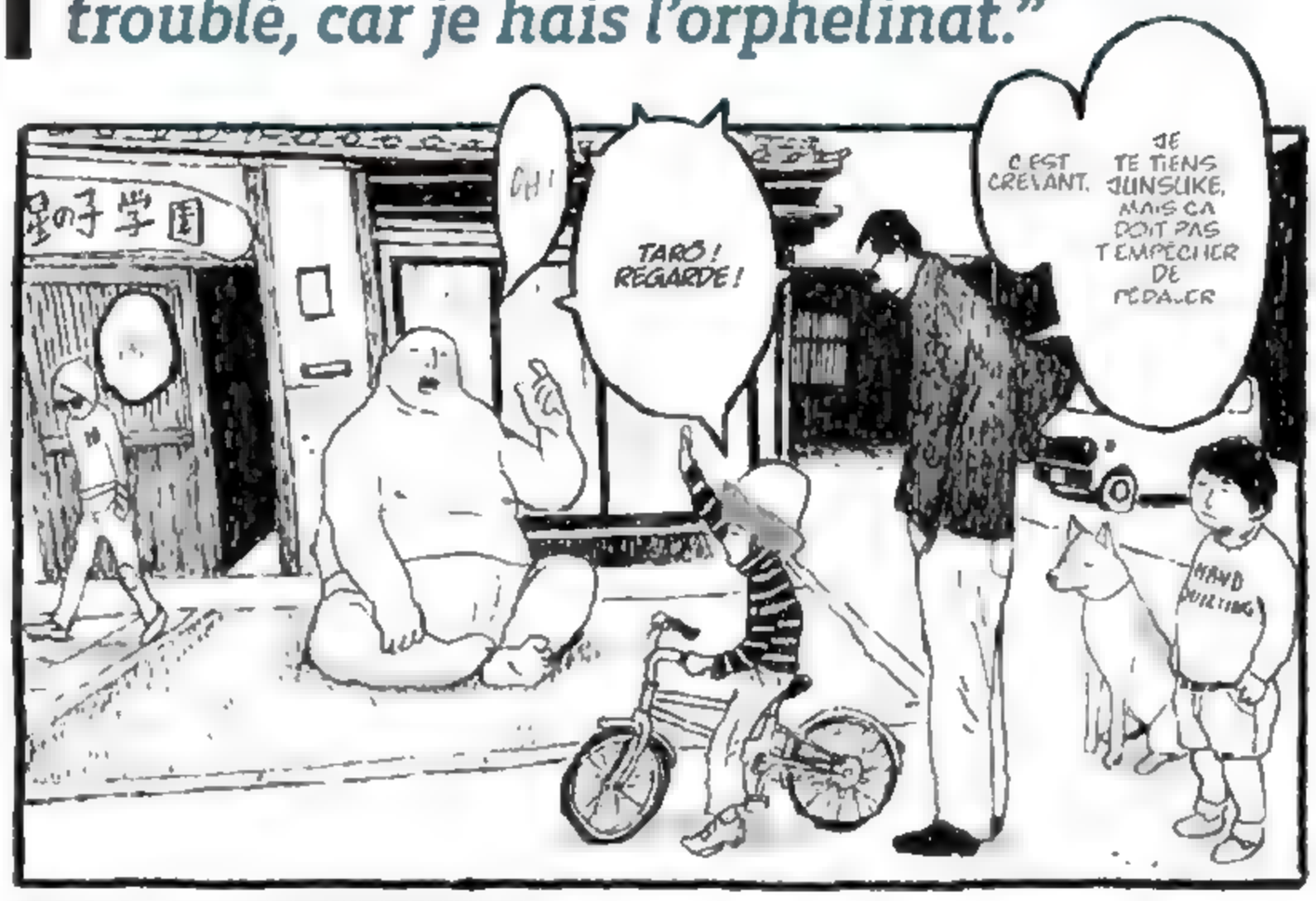
SUNNY © 2011 Taiyou MATSUMOTO/SHOGAKUKAN

CI-DESSUS
L'ambiguïté du rapport au foyer chez les enfants.

qu'elle peut propager. Les réactions et les lettres de lecteurs que je reçois me troublent par leur enthousiasme. Certains envient cette enfance, des orphelins m'ont écrit pour me dire qu'ils auraient adoré grandir dans le même environnement que le mien. J'en ai conclu que la vision de *Sunny* est probablement trop positive. Et cela m'a profondément troublé. Cela m'a d'autant plus perturbé qu'en vérité, je hais l'orphelinat. Je n'y retournerais pour rien au monde. Si j'avais le choix, je préférerais oublier cette période de ma vie. Écrire *Sunny* avait aussi pour but de me faire faire un travail sur moi-même, de revisiter ma perception du passé. Voilà pourquoi j'ai également essayé de me concentrer en priorité sur les moments heureux. Ma femme et moi nous demandons sincèrement si nous n'avons pas commis une erreur de jugement. Désormais, nous adaptons un peu le propos de manière à durcir le ton, mais nous nous contentons de légères adaptations, car il n'est pas question non plus de bouleverser l'univers mis en place.

Cette série vous apparaît-elle plus difficile à écrire que les autres ?
Pas totalement. Sur le plan artistique, à part ce problème de la perception de l'orphelinat comme un lieu de vie sympa – dont je vais m'occuper –, *Sunny* reste une œuvre facile à écrire pour plusieurs raisons. Tout d'abord, j'y mets tellement de moi-même que le récit sort facilement. Par comparaison, *Number 5* m'a posé beaucoup plus de problèmes. J'ai tant souffert à l'époque sur cette série ! Pétri de bande dessinée franco-belge, j'avais voulu à la fois rendre hommage au manga de mon enfance, *Kamen Rider*, et réfléchir sur le sujet de la paix après les attentats du 11 septembre 2001. Le projet était tellement ambitieux que je me suis perdu, dépassé par la gravité du sujet. Je ne le referai plus. Ce qui m'aide également beaucoup sur *Sunny*, c'est la coopération avec ma femme, tellement impliquée dans le projet qu'il est impossible de départager ses apports des miens, vu qu'elle dessine elle-même très bien. Même dans mes souvenirs, elle est capable d'opérer la sélection seule, au plus juste. Sans compter que sans sa présence, je serais totalement démuni pour aborder l'univers féminin. Enfin, dans un dernier temps, notre éditeur vient avec la distance nécessaire pour nous empêcher de nous noyer dans nos intentions. La matière première est si envahissante qu'il est indispensable d'avoir un regard extérieur pour nous guider. Et pour toutes ces raisons, *Sunny* est probablement la série la plus facile que j'aie eue à écrire. Là où les choses se compliquent, c'est sur le plan émotionnel. Car revenir sur ce passé, fouiller à nouveau dans les détails en modifie la perception. Je redécouvre ma propre vie sous un autre

> ***"La vision de Sunny est probablement trop positive. Et cela m'a profondément troublé, car je hais l'orphelinat."***



SUNNY © 2011 Taiyou MATSUMOTO/SHOGAKUKAN

angle. Parfois, les conséquences sont positives. Par exemple, j'ai longtemps haï certains adultes qui s'occupaient de nous. Le directeur, par exemple, je l'exécrais tant que je lui ai volé ses lunettes pour les enterrer dans le jardin. Il y avait également ce moniteur assez violent qui pratiquait le catch. Il venait perpétuellement à mon contact, alors que la plupart des adultes me laissaient en paix. Je le détestais pour cela. Rétrospectivement, à travers l'écriture, j'ai pris conscience qu'il venait à dessein briser la dangereuse solitude dans laquelle je cherchais à m'enfermer. Et aujourd'hui, je lui en suis reconnaissant. Non, le vrai problème, c'est que revenir sur ce passé a également fait naître une rancœur inattendue à l'égard de mes parents. Elle est très difficile à contrôler, car elle peut prendre des proportions inédites. Je me suis souvenu, par exemple, que mes parents, lors des trois cessions de vacances scolaires, ne me prenaient pas avec eux, comme les autres enfants ; ils me laissaient à la garde d'un autre membre de la famille, un oncle ou une tante. Je l'avais complètement refoulé jusqu'à ce que l'écriture vienne me le rappeler. Cette prise de conscience m'a plongé dans une colère noire. Je dois donc apprendre à maîtriser cette rancœur. Ne serait-ce que parce que j'ai toujours entretenu avec mes parents des relations relativement paisibles et que je n'ai pas envie que cela change. Je vois aujourd'hui très régulièrement ma mère, mais beaucoup moins mon père, que je n'ai pas revu depuis plusieurs années, et avec qui je n'ai de toute façon jamais vécu. Je n'ai même jamais su précisément quelle profession il exerçait – je sais simplement que son travail a à voir avec la recherche scientifique. C'est un homme qui s'est toujours tenu à distance des gens. Mais ce que je veux à tout prix éviter, c'est de laisser mon écriture ou mon dessin être influencé par ces sentiments. Évidemment, je ne peux m'empêcher de constater que mon dessin ne met jamais en valeur les parents. Il m'arrive parfois de penser qu'il faut que je mette un terme à la série assez rapidement, avant que je ne parvienne plus à contrôler ma colère et que la relation que j'entretiens avec mes parents ne se dégrade. La spécificité de *Sunny*, dans ma carrière, c'est que c'est à la fois la série la plus facile que j'aie eue à écrire, et celle sur laquelle je perds de plus en plus le contrôle. La vision que je restitue des enfants, des adultes ou de l'orphelinat s'éloigne de plus en plus de mon projet initial.

Sunny a en outre une portée poétique. Notamment avec le symbole de la voiture, qui donne son nom à la série et évoque l'impossibilité de partir.
L'orphelinat de mon enfance était installé sur un terrain immense. Cette voiture abandonnée et le bâtiment où nous logions devaient être séparés par plus de 200 mètres de terrain, et nous y passions le plus clair de notre temps libre à jouer, à fumer des cigarettes… Toute la portée métaphorique de cette situation, une fois remise en forme dans un roman, je n'y ai pas du tout songé. Pour le titre, je voulais un mot joyeux et chantant, qui contraste avec la pesanteur du récit. Le mot « *sunny* », pour les Japonais, évoque une forme de joie emplie de nostalgie et tournée vers le passé.

Dans quel enfant vous reconnaissez-vous le plus ?
Haruo. Beaucoup de lecteurs pensent que je suis plutôt Sei, le petit garçon à lunettes, mais en vérité, j'étais un enfant beaucoup plus teigne et rebelle. Je ne voulais pas me lier avec les autres, je me battais, j'étais beaucoup dans le conflit. En fait, chacun de ces enfants est une partie de moi-même.

Pour terminer, quel manga sur l'enfance aimez-vous le plus ?
L'École emportée de Kazuo Umezu (éditions Glénat, ndlr). Je le lis deux fois pas an, quoi qu'il arrive. Toute son œuvre est géniale, cet auteur n'a pas la reconnaissance qu'il mérite. ◆

Mille mercis à Prédéric Toutlemonde et à Masato Hara, ainsi qu'à toute l'équipe des éditions Kana.

SUNNY © 2011 Taiyou MATSUMOTO/SHOGAKUKAN

© Carlos Giménez et Audie-Fluide Glacial

NUIT DES ROIS

PARACUELLOS del JARAMA 1950

GIMÉNEZ

LE SOIR DU 5 JANVIER, NOUS AVONS DÎNÉ EXACTEMENT COMME TOUS LES AUTRES SOIRS...

NOUS VOUS RENDONS GRÂCE SEIGNEUR, POUR LES ALIMENTS QUE NOUS AVONS REÇUS...

...ET COMME TANT D'AUTRES SOIRS...

...NOUS SOMMES ALLÉS NOUS COUCHER.

AVEC MON DIEU JE ME COUCHE, AVEC MON DIEU JE ME LÈVE.

MÉ... PSST... MODESTO... TU DORS ?

NON !

CETTE NUIT, C'EST LA NUIT DES ROIS.

ET ALORS ?

RIEN. ON SE RACONTE DES HISTOIRES ?

ET SI ON NOUS PIQUE À PARLER ?

CELUI-CI, C'EST MODESTO DIT "LE DEMON". IL N'A NI PÈRE NI MÈRE.

LUI, C'EST CARLOS. IL N'A PAS DE PÈRE. SA MÈRE EST EN SANA, À BILBAO TUBERCULEUSE.

LUI, C'EST "CONFITURA". ABANDONNÉ PAR SON PÈRE. SA MÈRE FAIT LA VIE.

RUDY. SON PÈRE EST EN TAULE PARCE QUE C'EST UN ROUGE.

ZAMPA. NI PÈRE, NI MÈRE. MAIS IL A UN GRAND FRÈRE, INTERNE DANS UN AUTRE COLLÈGE.

ANTOLÍN. C'EST UN ALBINOS. PARAÎT QU'IL RUMINE ET QU'IL VOIT CLAIR DANS LE NOIR.

"PÍRRACAS". IL BOUFFE LES MOUCHES, LES PAPILLONS ET LES GUÊPES. ET IL FOUILLE DANS LES ORDURES.

"MUERTETUNA". IL PISSE AU LIT.

ETCETERA... ETCETERA...

Carlos Giménez

L'EXPÉRIENCE DU SOUVENIR

Carlos Giménez est un auteur fondateur de l'autobiographie en bande dessinée et de la mémoire de l'Espagne.

— INTRODUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN — PROPOS RECUEILLIS PAR VERONICA ANTUNEZ ET VLADIMIR LECOINTRE — TRADUCTION DE VERONICA ANTUNEZ —

1977. Deux ans après la mort de Franco, un sentiment d'urgence commande à Carlos Giménez de témoigner de sa jeunesse passée dans un orphelinat. Lui qui n'avait jusqu'alors produit que des divertissements académiques couche sur papier des anecdotes, résumées en deux pages et titrées d'une date et du nom de l'établissement concerné : Paracuellos. Plébiscité par un public soulagé de voir la chape de plomb du franquisme se fissurer, le témoignage individuel se mue en une fable collectiviste. Fable car le dessin s'appuie sur les codes de l'humour pour retranscrire la douleur et l'horreur de ces enfants, en proie aux privations et aux maltraitances de l'Éducation nationale. Collectiviste car le jeune Pablito Giménez s'efface graduellement jusqu'à ne devenir qu'un orphelin parmi d'autres. Animé par ce rôle de témoin, Giménez poursuivra son travail de mémoire avec *Barrio*[1], sur son adolescence dans une Madrid populaire, et *Les Professionnels*[2], où il revient sur sa carrière d'auteur de bande dessinée au milieu d'un atelier d'iconoclastes, installé à Barcelone sous le franquisme. Loin de se limiter à une astuce de mise en scène, l'humour souligne l'acceptation, voire l'incapacité à prendre conscience, chez ces enfants, de la cruauté de leur environnement, eux qui n'en ont jamais connu d'autres. Proche d'un Gotlib, la ligne sublime l'innocence : camarades aux allures de chouinards, larme grossière à l'œil, jambes maigrelettes en croix... Les professeurs, au contraire, inspirent la crainte – les masses de noirs sont plutôt présentes sur les adultes et teintent leurs représentations de manière singulière. Enfin, pour les amoureux de la bande dessinée de longue date, il y a cette mise en abyme récurrente, émouvante, des illustrés comme seul exutoire pour ces enfants qui les font circuler sous le manteau, comme les bagnards le faisaient avec les cigarettes. Contrairement à la plupart des récits sur l'enfance, ici, les héros ne gagnent pas. C'est l'orphelinat qui mène la danse, toujours, et la bande dessinée qui répare les dégâts, même s'il est trop tard.

Comment vous est venue l'idée de *Paracuellos*[3], récit qui n'est pas centré sur un seul personnage, mais qui offre un témoignage plus collectif ?
Après ma première période d'apprentissage, j'en avais assez des travaux commerciaux que je faisais jusque-là : les westerns, les histoires de jungle, bref, des récits qui étaient courants à l'époque dans les BD. Je souhaitais passer à une nouvelle étape. De là est né le besoin de créer mes propres histoires, celles que je connaissais, celles que je voulais vraiment raconter. Comme j'ai toujours été quelqu'un de très bavard, je parlais souvent à mes amis de mon enfance, de mon école, de mon quartier, et le même commentaire revenait toujours : « Quel dommage que tu ne puisses pas raconter tout ça dans une BD ! » Mais ce n'était pas possible car on était encore sous Franco, et ce type d'histoires ne collait pas avec cette

CARLOS GIMÉNEZ

***"Aucun réalisateur n'a jamais fait de film sur les pensionnats que l'on voit dans* Paracuellos."**

© Carlos Giménez et Audie-Fluide Glacial

MONSIEUR MARTIN VOTRE DERNIER LIVRE "LES REFOULÉS" À L'AIR D'ÊTRE ÉCRIT AVEC SINCÉRITÉ ET RÉALISME. C'EST UN ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE?
LES REFOULÉS
MANUEL M. MARTIN
TOUS MES ROMANS SONT UN PEU AUTOBIOGRAPHIQUES. JE NE PEUX ÉCRIRE QUE SUR DES CHOSES ET DES SITUATIONS QUE JE CONNAIS.
IL FAUT QUE JE CROIE À CE QUE J'ÉCRIS POUR POUVOIR LE RACONTER, ET POUR Y CROIRE IL FAUT QUE JE L'AIE VÉCU. SI L'ÉCRIVAIN NE CROIT PAS TOTALEMENT À L'HISTOIRE QU'IL RACONTE, IL OBTIENDRA DIFFICILEMENT QUE SES LECTEURS Y CROIENT

CI-DESSUS
Le rapport à l'autobiographie chez Carlos Giménez est complexe.

LES PERSONNAGES DES "REFOULÉS" SONT DONC DES PERSONNAGES RÉELS?
JUSQU'À UN CERTAIN POINT
DISONS QUE CE SONT DES PERSONNAGES FICTIFS BASÉS SUR DES PERSONNAGES RÉELS.
LES HISTOIRES ET LES ANECDOTES QUE JE RACONTE DANS MON ROMAN, SONT DES HISTOIRES ET DES ANECDOTES QUI ME SONT ARRIVÉES À MOI OU QUI SONT ARRIVÉES À DES PERSONNES PROCHES DE MOI. CE QUE JE RACONTE EST VRAI ET JE N'INVENTE QUE LA FAÇON DE LE RACONTER.

politique. Quand le franquisme a pris fin, c'est devenu possible, alors je ne me suis pas posé de grandes questions, j'ai simplement fait ce que j'avais envie de faire ! C'est de faire publier *Paracuellos* ensuite qui a été vraiment difficile !

Vous semblez avoir mis au point une méthode de travail qui vous est propre, consistant à collecter des témoignages pour ensuite les compiler. Comment en êtes-vous arrivé là ?
Les choses viennent toutes seules : par exemple, quand j'ai commencé les histoires de *Paracuellos*, de *Barrio* ou des *Professionnels*, j'ai tout d'abord raconté les histoires dont je me souvenais, et quand j'ai voulu aller plus loin, j'ai eu recours aux souvenirs des autres. Dans le cas de *Paracuellos*, avec les camarades qui étaient avec moi à l'école et avec qui j'étais encore en contact, on se réunissait avec un magnétophone, quelques whiskys et des amandes, et : « Vas-y, raconte-moi des trucs. » « Tu te souviens de ce mec-là ? Tu te souviens de tel autre ? » et ainsi, on bavardait, et tout ça était enregistré et me servait ensuite comme matériel de travail. C'est pareil pour *Les Professionnels*, je rassemblais un certain nombre de dessinateurs : « Allez, on va bavarder », et chacun y allait de son anecdote, on rigolait, on passait un bon moment, on buvait du whisky et il en restait des enregistrements, des témoignages. J'ai beaucoup utilisé les histoires des autres. Même si ce ne sont pas mes souvenirs, je sais précisément qui étaient les protagonistes et où ça s'est déroulé, ils sont donc pour moi très faciles à utiliser.

Comment êtes-vous passé du récit d'époques que vous avez vécues (*Paracuellos, Barrio, Les Professionnels*) à celui d'une époque située avant votre naissance, avec *Les Temps mauvais*[4] ?
Ce n'était pas vraiment intentionnel, mais comme j'ai beaucoup recours à ma propre biographie pour trouver le sujet sur lequel je veux travailler, il est arrivé un moment où je me suis aperçu que j'avais dessiné les années 1940, les années 1950, les années 1960, et que tout cela ne deviendrait vraiment compréhensible qu'en racontant l'Espagne des années 1930 et la guerre civile. Mais je n'avais pas vécu la guerre, et même si j'avais recueilli de petits témoignages, de petites histoires, je n'avais pas suffisamment de matière pour traiter le sujet avec plus d'ampleur. C'est alors que j'ai eu la chance de rencontrer un homme, qui est aujourd'hui très âgé, mais qui au moment de la guerre avait entre 8 et 10 ans. Il m'a raconté beaucoup de choses sur cette période. Il les racontait très bien et je l'ai enregistré, et c'est à partir de ce materiel que j'ai fait mes albums. Ce sont des récits que je peux très bien comprendre, même sans les avoir vecus, car lorsque j'étais enfant, j'ai vu toutes les traces de la guerre. J'ai vu qui avait gagné, dans quel état étaient les rues, les maisons, ça, je m'en souviens très bien. Le témoignage de cet ami et le livre *La Batalla de Madrid*, de Jorge M. Reverte, furent mes deux sources principales pour bâtir *Les Temps mauvais*. Ainsi, on peut dire que l'histoire qui debutait avec *Paracuellos* et continuait avec *Barrio* et *Les Professionnels* commence désormais un peu plus tôt, car en racontant d'abord la guerre, il est plus facile de comprendre ensuite l'après-guerre.

Vous êtes-vous senti investi d'une mission de transmission pour les générations futures ?
Dit comme ça, ça sonne trop important. Disons que j'ai simplement tenté de faire un travail digne en partant de mon envie de raconter, de témoigner de choses que je voulais que l'on sache,

si possible en donnant mon opinion. Aucun réalisateur n'a jamais fait de film sur les pensionnats que l'on voit dans *Paracuellos*, aucun écrivain n'en a tiré un roman important, et il n'y a sûrement personne qui ait écrit une pièce de théâtre sur le sujet. Mais il y a quelqu'un qui y était, qui est devenu dessinateur et qui peut tout raconter : c'est moi, et je l'ai fait de la seule façon qui m'était possible, c'est-à-dire en faisant une bande dessinée.

En quoi le travail sur la vie des autres est-il différent de celui sur sa propre vie ?
Quand j'écris un scénario, je me repasse inlassablement certaines scènes dans la tête pour qu'elles sonnent juste, et parfois, c'est très dur, ça me fait souffrir, par exemple quand je dois me souvenir de ma mère et me rappeler tout un tas de choses. Il y a certaines histoires dans *Paracuellos* que j'ai écrites en larmes. J'ai pleuré en les dessinant, pleuré en faisant le lettrage, et même maintenant, quand parfois je les relis, j'ai la gorge nouée. Non que ce soit une BD extraordinaire, mais elle me rappelle une partie de mon enfance qu'il m'est douloureux de me remémorer. En revanche, lorsqu'il s'agit de la vie de quelqu'un d'autre, quelle que soit l'étendue de l'horreur, c'est une horreur qui t'est étrangère. Par exemple, lorsque j'écris sur la guerre civile, on parle de morts, de grands événements. Mais ces grands événements nous sont plus lointains... Ce qui produit réellement l'émotion, ce sont les petites choses, celles qui te touchent personnellement. Si l'on apprend que toute vie s'est éteinte aux États-Unis, c'est étonnant, c'est terrifiant, mais ça ne te fait pas

> ***"Il y a certaines histoires dans Paracuellos que j'ai écrites en larmes."***

pleurer, ça ne te panique pas autant que lorsqu'on te dit que ton enfant s'est coupé le doigt avec un rasoir. Cet événement, qui t'est plus proche, te fait frémir beaucoup plus que des milliers de morts. Quand les morts se comptent par milliers, tu ne peux plus les concevoir, tu ne conçois que les petites choses. Lorsqu'on parle d'argent, si on dit que quelque chose coûte 4 euros, tu sais précisément ce que représentent ces 4 euros. Mais si l'on parle de 800 000 millions d'euros, d'une énorme somme, tu ne sais plus ce que ça représente. 100 000 millions de plus ou de moins, ça revient au même, l'émotion ne change pas.

Dans *Paracuellos*, les enfants semblent tous avoir la même base graphique, avec seulement quelques variantes de coupes de cheveux ou de vêtements, ce qui donne un sentiment d'égalité, l'idée d'un destin commun. Est-ce que c'était une démarche consciente de votre part ?
Oui, mon but n'était pas tant de créer des prototypes d'enfants différents, du genre, je vais raconter ce qui est arrivé à Manolo, ce qui est arrivé à Juanito, alors Juanito va être grand et mince, il va avoir un long cou, et cet autre va être autrement... Non, je voulais raconter ce qui arrive *aux* enfants. Alors les personnages sont tous un seul personnage, il n'y a pas de grandes différences entre l'un et l'autre car tous vivent la même vie, tous ont, à quelques exceptions près, les mêmes problèmes. Il y a simplement de petites variations...

Au départ, j'en utilisais davantage, puis j'ai décidé de les éliminer au fur et à mesure, car pour caractériser un personnage, les cheveux et un ou deux petits détails suffisent. De même qu'il n'y a pas non plus de fonds. Les cases sont petites parce que si j'en fais de plus grandes, il faut mettre des fonds, et le décor embellit trop la case. Je ne veux pas produire de belles cases, je veux qu'elles soient très sobres. Quand je dessine des adultes, la tête a une certaine dimension et les épaules augmentent beaucoup la place que prend le personnage, donc il faut de plus grandes cases. Mais avec les enfants, les épaules et la tête sont presque de la même largeur, et de toutes petites cases me suffisaient et m'évitaient d'avoir à combler l'espace. J'ai fait de petites cases, d'abord parce qu'ainsi, j'avais plus de place pour le déroulement de l'histoire, et ensuite, parce que je me suis aperçu qu'une petite bande de papier suffisait amplement !

Justement, dans *Paracuellos*, vous n'avez jamais utilisé d'espace blanc entre les cases. Qu'est-ce que vous vouliez dire par là ?
Au début, surtout. C'était pour économiser le papier, pour mettre l'espace à profit. Il faut tenir compte du fait que dans les premières histoires de *Paracuellos* que je faisais, j'avais seulement une page et demie, pas plus. Une fois que j'avais rédigé les histoires que je voulais raconter, je me rendais compte qu'elles ne tenaient pas sur une page et demie.

À LA DOUCHE ! TOUT LE MONDE EN RANG POUR PASSER SOUS LA DOUCHE !...
QU'EST-CE QUE JE C-C-CAILLE !.. BRRRRRK JE GR-R-RE-LOTTE !
EH BEN ET MOI
LE MIEUX C'EST D'ALLER VITE - ENTRER VITE SE MOUILLER VITE ET RESSORTIR VITE !
FAUT TOUT FAIRE D'UN COUP !... PLUS VITE T'AS FINI ET MOINS T'AS FROID
OUI-OUI .. OUI...
ALLONS .. LES SIX PREMIERS : ENTREZ !

© Carlos Giménez et Audie-Fluide Glacial

© Carlos Giménez et Audie-Fluide Glacial

FLUIDE GLACIAL
Umour et Bandessinées
N° 56 Février 81 9F Canada $1,95 Suisse FS 4,50

QU'EST-CE QUE TU MANGES ?

UNE POMME.

TU ME FILES LE TROGNON ?

JE L'AI DÉJÀ RETENU.

GIMENEZ-80

M 1739-56-9,00F

La seule façon de les faire entrer, c'était de faire beaucoup de cases et de les tasser. Énormément de pages de *Paracuellos* ont 20 cases, certaines en ont même 25... Alors, pour en mettre 25, il fallait beaucoup économiser le papier, et même l'espace entre les cases, la petite bande blanche, je la mettais à profit !

Vous êtes un dessinateur du noir et blanc, peut-être même juste du trait, dans la mesure où vous avez fait progressivement disparaître le noir de vos planches. Avez-vous été tenté par le dessin en couleurs à une époque, ou pas du tout ?
Oui, en fait je n'aime pas tellement la couleur. Je ne m'en sors pas mal quand j'en fais, mais je préfère dessiner en noir et blanc. Disons que j'aime mieux dessiner que peindre. La mise en couleur, en plus, prend du temps. Alors je préfère faire quatre cases en noir et blanc plutôt que deux en couleurs. Ça m'intéresse beaucoup plus de consacrer mon temps à faire progresser le récit plutôt qu'à le mettre en couleurs. J'ai pris l'habitude de travailler en noir et blanc, et même effectivement en économisant le noir, sauf lorsqu'il est absolument nécessaire. Car ce qui m'intéresse, c'est le récit, l'expression des personnages, leur attitude, leurs postures... Ce qui m'importe, c'est que mes dessins soient de très bons acteurs. J'étudie beaucoup les gestes et les expressions intermédiaires, qui expriment plusieurs nuances en même temps : le personnage parle en souriant, mais en même temps, il le dit avec amertume, voyons comment j'arrive à faire en sorte qu'il soit triste et en même temps souriant, et en même temps qu'il fasse semblant... Tout ça représente déjà beaucoup de travail, et cela me passionne. Par contre, que le visage de ce personnage soit en couleurs ou pas, ça m'intéresse moins. Je me dis toujours, ma foi, ce serait joli en couleurs si quelqu'un d'autre le faisait. Si je dois le faire moi-même, je préfère dessiner une case de plus plutôt que de les mettre en couleurs !

Votre dessin va vers l'épure, vous avez simplifié les personnages, simplifié les formes, et vous vous dirigez vers des stéréotypes. Quels éléments choisissez-vous de retrancher de votre dessin pour le simplifier ?

ÊTRE AUTEUR DE B.D. C'EST QUOI, EN FAIT ? C'EST INNÉ ?.. C'EST ACQUIS ?.. C'EST ÊTRE ARTISTE ? BOHÈME ? MASO ?.. OU ALORS... CARRÉMENT DÉBILE MENTAL ?.. ET LA B.D., D'ABORD, C'EST IMPRIMÉ ? OU C'EST FAIT À LA MAIN ?..

"Même si tu peux effacer et recommencer, tu ne dessines pas comme tu veux, tu dessines comme ça te vient..."

Ce n'est pas une démarche consciente sur le long terme. Pour chaque sujet que tu abordes, tu dois choisir un type de graphisme adapté. Si ce que je veux raconter, ce sont des histoires d'enfants dans un pensionnat de l'assistance publique, il faut que je dessine des enfants plutôt pitoyables, par contre, s'il s'agit d'un récit d'aventures dont l'enfant est le héros, je devrais dessiner un autre type d'enfant. Si c'est une histoire plutôt humoristique, je vais caricaturer les personnages pour les rendre plus ridicules. Si, tout à coup, dans cette même histoire, on arrive à un passage tragique, le dessin devient plus sérieux, il s'accorde avec le rôle que joue à ce moment-là le personnage. Et si le récit continue d'évoluer et passe dans le registre de l'horreur, il faudra encore modifier le style. Il faut choisir le graphisme dont tu as besoin pour exprimer les émotions voulues, de la même façon que pour rendre désagréable un personnage, tu lui choisis des expressions et un physique déplaisants. Tandis que pour qu'une fille soit séduisante, tu la dessines jolie. En fait, au-delà de toute réflexion, il y a ce qui te vient ! C'est comme si, avec l'écriture manuscrite, on te disait : « Quand tu étais petit, ton écriture était comme ci, et maintenant que tu es adulte, elle est comme ça. À quel moment as-tu décidé ce changement de calligraphie ? » Je n'ai rien décidé du tout, j'ai tout simplement continué à écrire, et mon écriture est comme elle me vient, on écrit plus ou moins bien selon les périodes. Dessiner, c'est comme écrire, tu écris comme tu peux, et tu dessines comme tu peux, comme ça te vient. Parfois on dessine une fille et on parvient à la faire jolie, et dans une autre case, elle sort laide. Et même si tu peux effacer et recommencer, tu ne dessines jamais comme tu veux, tu dessines comme ça te vient.

Dans *Barrio*, vous avez choisi de ne jamais représenter la mère de Carlines, qui est toujours hors-champ, alors qu'on peut voir les parents des autres enfants. Pourquoi ?
Pour la simple raison que ce Carlines, d'une certaine façon, c'est moi, et les choses que dit ou fait la mère de Carlines sont les souvenirs que j'ai de ma mère. Pour dessiner le visage de sa mère, j'aurais dû penser à la mienne. Je suis incapable de dessiner ma mère, c'est trop douloureux. C'est pour cette raison que seules apparaissent ses mains et sa voix, et rien qu'à ses mains, on voit déjà quel type de personne c'est : une femme d'intérieur qui fait la cuisine, repasse, s'occupe des tâches domestiques.

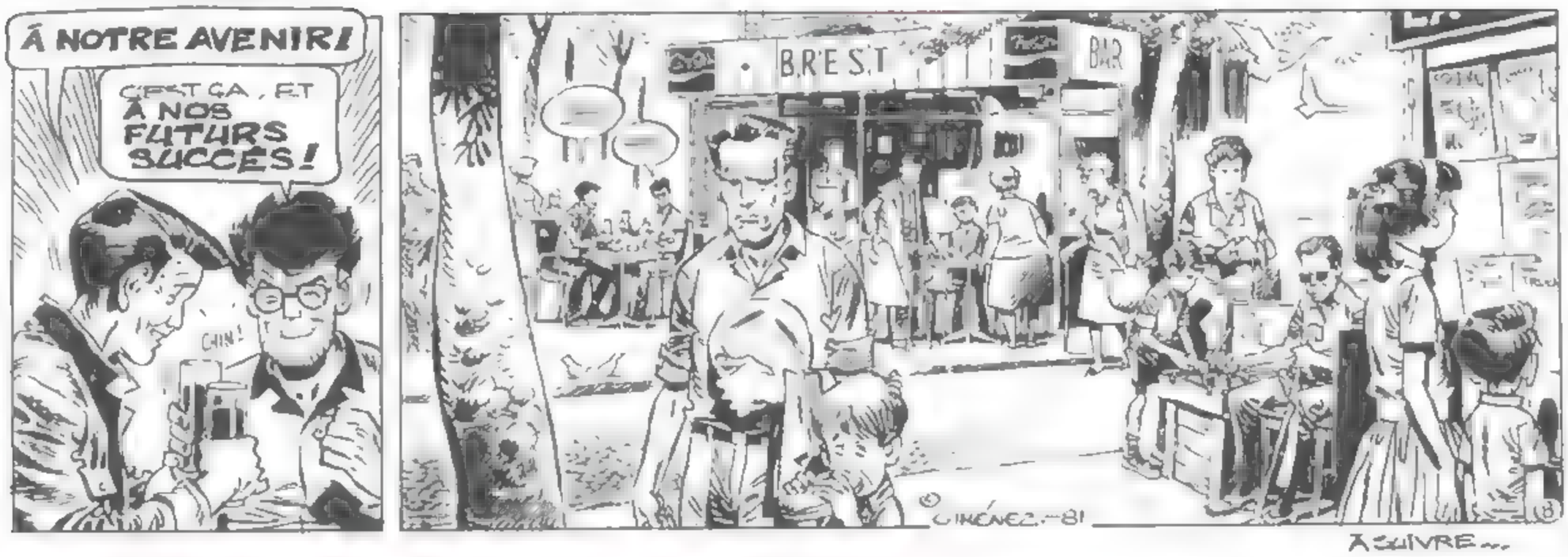
Il y a un contraste entre l'enfant que vous étiez, qui se réfugiait dans la lecture des bandes dessinées, le jeune dessinateur que vous avez été, qui produisait des aventures fictives, et l'auteur que vous êtes devenu, qui utilise la vie réelle comme matière première. Comment expliquez-vous le passage d'un état à l'autre ?
Je ne sais pas. Dans mon cas, il n'y a pas eu de « dès mon plus jeune âge, j'ai toujours su ce que je voulais faire dans la vie » ! La vie t'emmène d'un côté ou d'un autre, et à chaque instant tu fais un choix dans la mesure de tes possibilités. Parfois, ce que tu désires faire n'est pas à ta portée. Mais si l'on ne peut pas toujours faire ce que l'on veut, on peut par contre refuser de faire ce que l'on ne souhaite pas. Quand j'étais tout jeune, par exemple, quand je pensais que j'arriverais à devenir un dessinateur célèbre, je m'imaginais très riche, avec une voiture de sport, peut-être avec un chauffeur, un majordome, comme dans les films hollywoodiens ! Mais lorsque j'ai eu la possibilité de choisir, j'ai préféré raconter mes propres histoires. On me disait : « Mais avec ça, tu ne vas pas gagner d'argent ! » Et je répondais : « Non, mais c'est ça que j'ai envie de raconter ! » Et ma carrière ne m'a pas mené à une vie hollywoodienne ! Je suis reconnu par un public qui n'est pas le « grand public », mes BD ne sont pas tirées à centaines de milliers d'exemplaires, ce sont toujours des tirages discrets. Mais le public auquel je m'adresse est celui qui m'intéresse, celui qui attache de l'importance aux choses que je raconte. Je ne suis pas devenu le dessinateur que j'imaginais à mes débuts, mais j'ai été un dessinateur qui a toujours fait les choix qu'il a voulus, et je suis content d'être ce que je suis. Il y a, certes, des aspects que j'aimerais améliorer dans ma vie, mais je suis content de mon parcours, car c'est celui que je voulais suivre, et aucun autre. Même maintenant, je suis en train de travailler sur des projets très ardus, mais je m'obstine, car ça m'intéresse de continuer sur cette voie. Et ce n'est pas la voie vers Hollywood.

Dans la toute dernière case de la première histoire des *Professionnels*, on voit des dessinateurs très contents, qui ont pas mal de perspectives d'avenir, et autour d'eux des gens assez tristes, qui ont beaucoup de problèmes, et on se demande si vous critiquez ces dessinateurs qui vivent à l'écart de la société réelle ?

DONNEZ-MOI TOUT DE SUITE TOUS LES TORCHONS !... JE VEUX TOUTES LES BANDES DESSINÉES !!
NON !
ALLEZ HOP !.. TOUT LE MONDE EN RANGS !... ET LES ILLUSTRÉS À LA MAIN !.. VOUS ALLEZ LES POSER ICI !
VITE !.. OU JE VAIS SÉVIR !!
ALLEZ ... JETTE ÇA !
JETTE ÇA !
NOOON !
DÉMON !
NOOON !
JE M'EN VAIS VOUS MONTRER COMMENT ÇA BRÛLE, MOI !!..
C'EST DANS CES ORDURES QUE VOUS APPRENEZ LES CHOSES MAUVAISES !... C'EST AVEC ÇA QUE VOUS PERDEZ VOTRE TEMPS ! C'EST DE LÀ QUE SORT LA VIOLENCE !
BRÛLEZ, ŒUVRES DU DÉMON !.. BRÛLEEZ

© Carlos Giménez et Audie-Fluxus Client

©Carlos Giménez et Audie-Fluide Glacial



"Je suis incapable de dessiner ma mère, c'est trop douloureux."

Tout à fait ! Quand je suis allé à Barcelone (en 1963, ndlr), j'ai intégré le studio de dessinateurs de l'agence Selecciones Ilustradas, où j'ai beaucoup appris au niveau professionnel et technique, mais j'ai aussi découvert un monde où prédominaient la blague et le superficiel, où l'on ne parlait jamais de livres, ni de poésie. Cette agence était comme une bulle au milieu de Barcelone. Moi, je venais de Madrid, j'avais un groupe d'amis dans lequel nous écrivions des poèmes et nous les lisions mutuellement. Nous allions aussi parfois au théâtre, dans la mesure de nos modestes possibilités, et nous nous préoccupions de choses un peu plus transcendantes ! Les histoires des *Professionnels* sont amusantes à lire, mais elles racontent comment était vraiment cette agence. Elles tendent aussi un miroir pour révéler ce que nous sommes, que nous soyons dessinateurs ou pas. Elles montrent à quel point nous vivons confinés dans un petit univers particulier, amusant en apparence, mais très superficiel, ignorant du reste du monde qui nous entoure.

Vous avez beaucoup de points communs avec Will Eisner : en tant qu'auteurs, vous avez tous deux utilisé votre vie comme matière de votre œuvre, et cette vie est indissociable de l'histoire de la bande dessinée et de l'histoire de vos pays. Est-ce que vous ressentez cette parenté ? Et de quels artistes vous sentez-vous artistiquement proche ?
J'admire un grand nombre de dessinateurs, surtout dans la bande dessinée américaine – Dan Barry, et tant d'autres ! Ceux qui m'impressionnaient dans ma jeunesse continuent de m'impressionner : ils produisaient chaque jour des *strips* si parfaits ! Mais celui que j'aimais le plus, et que j'admire encore par-dessus tous les autres, c'est Frank Robbins ! Tous les jours, je jette un œil sur l'une de ses cases. C'est un dessinateur pour qui j'ai une réelle passion, il me fascine ! Je constate en permanence son immense talent de dessinateur et de narrateur. J'aurais aimé dessiner comme Frank Robbins... Mais le problème, c'est que son style est tout en taches, et mon style est à l'opposé. Alors, parfois, je me dis : pourquoi diable ai-je ce style, au lieu du style de ce type-là, qui est le style que j'aime ? Mais bon, voilà, ce que tu veux est une chose et ce qui sort de ta plume en est une autre. Will Eisner est quelqu'un que j'admire beaucoup, mais je crois qu'il ne m'a pas autant influencé. À vrai dire, absolument tous les auteurs m'ont influencé. Je ne me souviens d'aucun dessinateur, espagnol ou étranger, qui ne m'ait pas influencé. De la même façon, je peux dire qu'il n'y a pas que les dessinateurs qui m'ont influencé. Dans la vie, tout t'influence. « Tu dessines comme ça pour telle raison » : non, je dessine comme ça parce que j'ai 70 ans, et ces 70 ans, je crois que je les ai vécus le plus à fond possible ! Tout ce que tu as ressenti, ce dont tu as fait l'expérience, ce que tu as aimé, ce que tu as haï, ce que tu as craint, ce que tu as lu, ce à quoi tu as pris plaisir, tes amis, tout cela te forme, et au moment de dessiner, tout ça, tu l'utilises, même à ton insu. Ce n'est pas seulement sur ta feuille de dessin que tu as fait ton apprentissage, non, la vie t'apprend beaucoup. ◆

NOTES :

1. D'abord publié par chapitres à partir de 1980 dans l'hebdomadaire *Fluide Glacial*. Disponible en intégrale depuis 2011 chez Fluide Glacial/Audie

2. À partir de 1982 dans *Fluide Glacial*. Disponible en intégrale depuis 2012.

3. À partir de 1979 dans *Fluide Glacial*. Disponible en intégrale depuis 2009.

4. Édité en intégrale en 2013 chez Fluide Glacial/Audie.

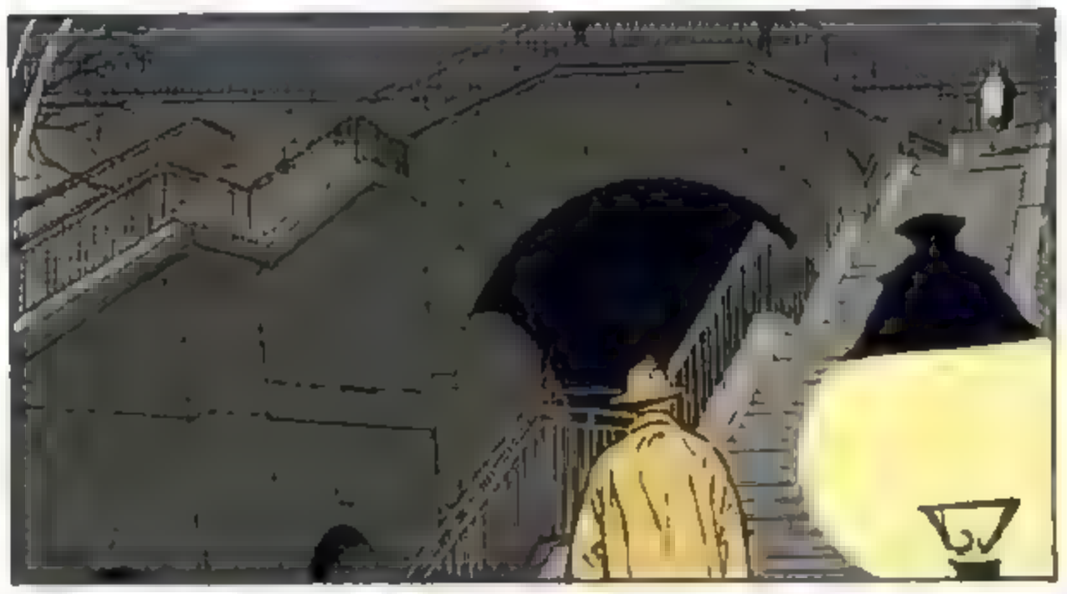
BIBLIOGRAPHIE :

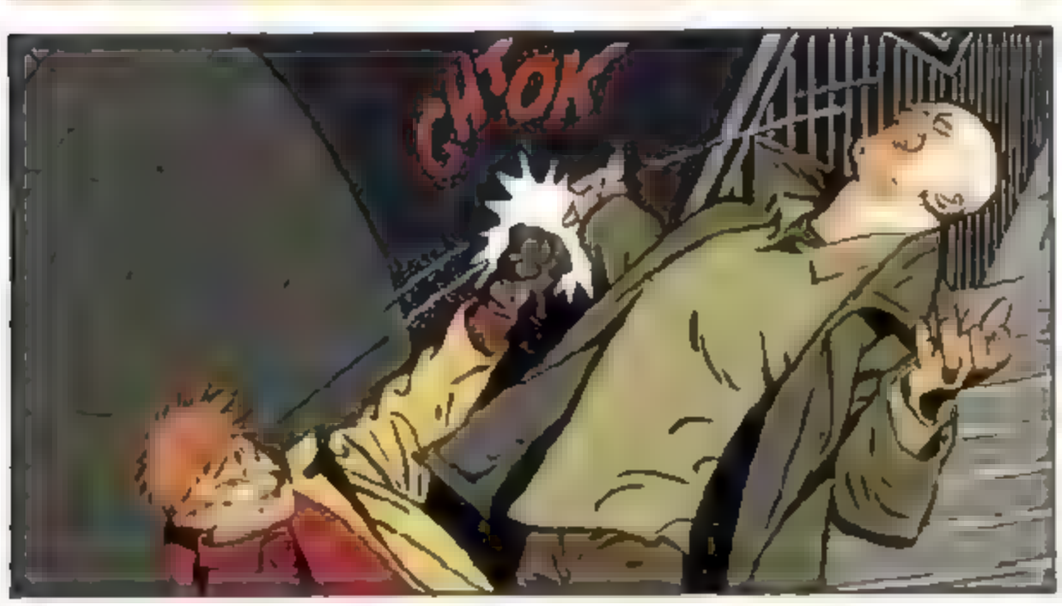
Paracuellos (Fluide Glacial/Audie)
Barrio (Fluide Glacial/Audie)
Les Professionnels (Fluide Glacial/Audie)
Les Temps mauvais (Fluide Glacial/Audie)

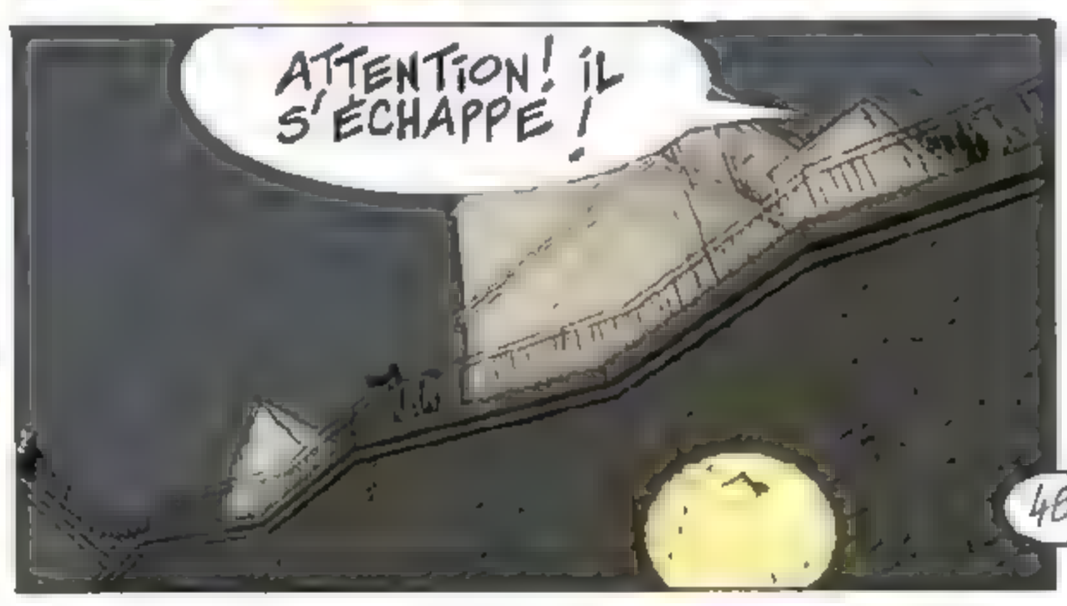
Merci mille fois à Marina Corro et à Raphaël Barban de Ferraille Prod d'avoir organisé cette interview, en juin 2011, à l'occasion du festival Formula Bula à Saint-Ouen.

Merci à Valentine Véron.

Dodier © Dupuis







Alain Dodier
DES CADAVRES DANS LE PLACARD

Détective privé intrépide et lunaire, Jérôme K. Jérôme Bloche est revenu enquêter à la rentrée sur une affaire partagée entre les fantômes du passé et la cruauté du présent. L'occasion de rencontrer l'auteur d'une série singulière, profondément attachante et humaine.

— PAR NICOLAS TELLOP —

Il n'existe aucune série de bande dessinée pareille à *Jérôme K. Jérôme Bloche*. En 1986, après trois captivants albums scénarisés par Pierre Makyo et Serge Le Tendre, le dessinateur Alain Dodier prend son envol et réalise seul *Passé recomposé*. Le récit gagne aussitôt en densité et en intensité. Pour la première fois est abordé un thème que la série ne cessera d'explorer par la suite : la filiation, la question du rapport avec les origines, le passé, et ses répercussions sur le présent. L'album suivant marque l'ultime participation au scénario de Makyo, qui semble avoir saisi le virage amorcé par son camarade Dodier. *Le Jeu de trois* évoque la lourde hérédité de Jérôme lui-même, fils de père inconnu et orphelin de mère. Dès lors sont posées les bases du personnage, caractérisées par sa fêlure, qu'il cherche consciemment à ne pas résorber à la fin du récit. Une formule de Gilles Deleuze à propos d'Émile Zola rappelle le schéma que suivent alors les aventures de Jérôme : « L'hérédité n'est pas ce qui passe par la fêlure, elle est la fêlure elle-même : la cassure ou le trou, imperceptible. » À partir de cet instant, Jérôme ne rencontre que des personnages cassés, des destins brisés, des vies écrasées par le poids d'une réalité ou d'un passé trop accablant : une ascendance honteuse, un amour de jeunesse inavouable, l'absence d'un enfant vécue comme une malédiction, la révélation du père associée à un effondrement, la culpabilité portée comme une croix... Autant de fractures dont on peut trouver la synthèse métaphorique dans ce vieillard au cœur déplacé au mauvais endroit dans *Le Cœur à droite*. Jérôme porte sa fêlure et, de cette façon, révèle chez les autres la leur. Par cette carence, il est le point d'inclinaison à partir duquel la réalité révèle ses déséquilibres. C'est aussi pourquoi il arrive au héros de croiser des doubles de lui-même : à chaque rencontre, c'est finalement sa propre brèche dont il explore les lézardes dans son être. Dans le 24e album, *L'Ermite*, paru en août, la fêlure s'ouvre sur une béance douloureuse entre le passé et le présent – le manque d'un père et d'une mère lorsqu'il était enfant, et l'absence d'un fils à l'état actuel. Jérôme observe la répercussion de ces déflagrations bouleversantes sur la nature humaine et en tire des leçons silencieuses. Ainsi, cela fait plus de trente ans que notre héros apprend à vivre, et son créateur avec lui.

Vous êtes autodidacte. Comment vous êtes-vous éduqué au dessin ?
J'ai commencé par m'inspirer des gags de *Gaston* en demi-page. Soit dit en passant, je les trouve même meilleurs que les gags en une page, avec un style très concis et très direct. Mais je ne me souviens pas avoir vraiment recopié. Il fallait que j'invente ma propre voie. J'avais une idée très globale de ce que pouvait faire Franquin avec son Gaston, et moi, je faisais un petit personnage qui, comme par hasard, avait un pull similaire, un jean et des baskets, mais

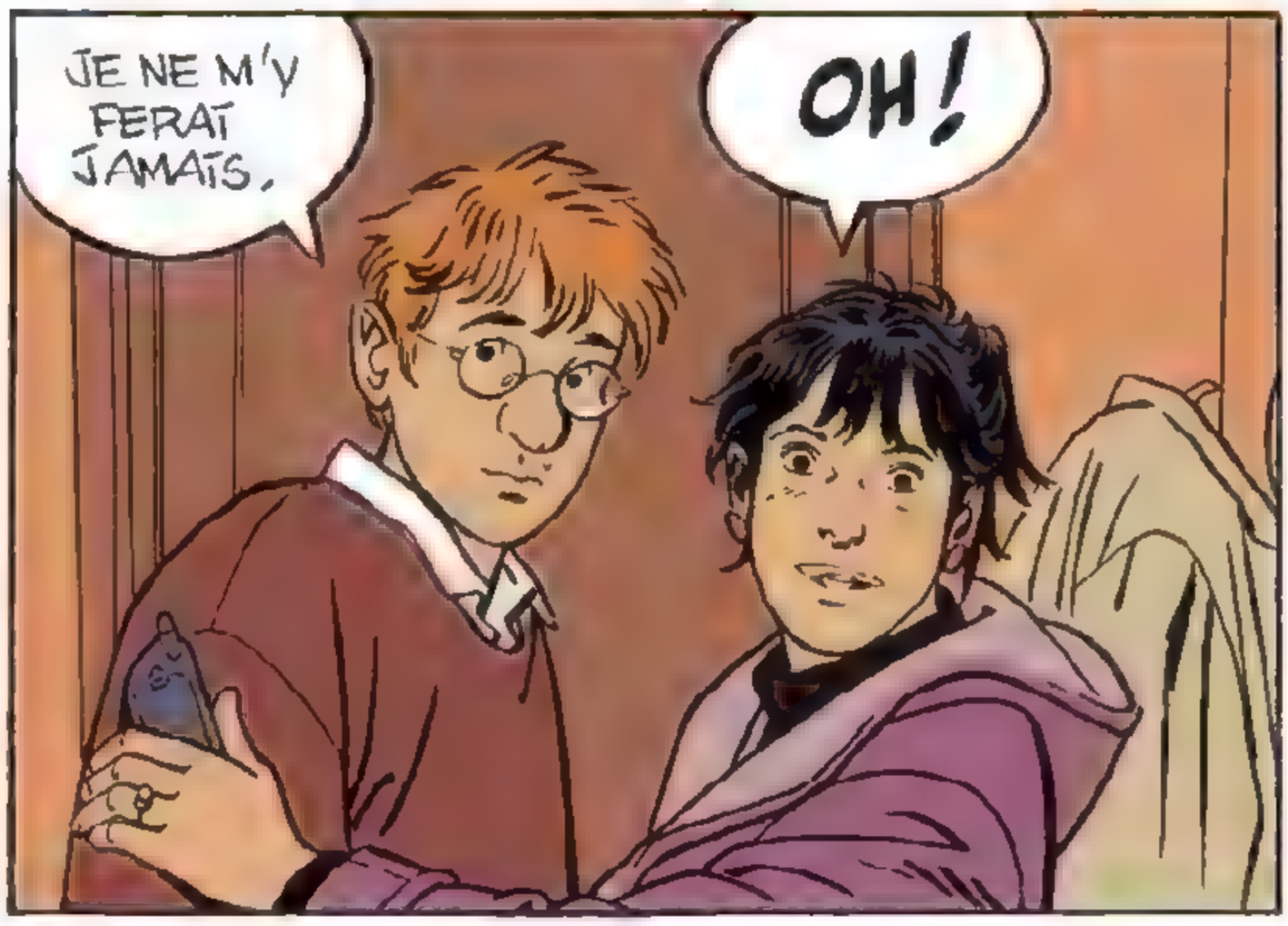
> ALAIN DODIER
> *"J'ai commencé par m'inspirer des gags de Gaston en demi-page."*

Docher © Dupuis

CI-DESSUS
Privé de quoi ? Privé de tout.

ce n'était pas tout à fait lui. Ce n'était pas copié, mais c'était digéré – mal digéré, mais quand même. Pendant des années, on dessine de cette façon, comme un gosse, c'est-à-dire mal, mais avec beaucoup de bonheur. Je me souviens que les progrès ont été très lents. Mais j'avais visiblement une volonté de progression, puisque je datais mes dessins. Et j'en produisais beaucoup, je remplissais des cahiers entiers. J'avais l'intuition qu'il fallait taper dans la balle pour s'améliorer. Vers l'âge de 15 ou 16 ans, j'ai obliqué vers le dessin réaliste. Là, c'est Hermann (voir interview pp. 70-75, ndlr) qui est devenu mon maître à rêver. J'étais fasciné par ses premiers *Bernard Prince*, ce trait qui ressemble à de la plume et qui tient en même temps du pinceau. Cette révélation relève en fait d'une certaine démarche intellectuelle, car je me suis rendu compte que ce dessin permettait de dessiner d'après nature, sans imiter le style des autres. Il suffisait donc que je me mette devant une glace et j'avais le personnage, je regardais mes parents et j'avais d'autres personnages. Je n'avais pas besoin de passer par un système. Et là, à 16 ans, quelque chose s'est passé, comme si un voile se déchirait : j'ai su dessiner. Cela ne voulait pas dire que j'étais capable de dessiner tout ce que je voulais, mais j'avais compris le dessin ; il suffisait de regarder. C'est le cerveau qui commande, pas la main. Alors, je sortais dessiner des voitures et des gens dans la rue, et on progresse vite de cette façon. Se pose ensuite le problème du style. Et quand on se préoccupe du style, ce n'est pas bon. Et finalement, je m'en suis assez peu soucié. Je me suis dit qu'il valait mieux avoir des choses à raconter.

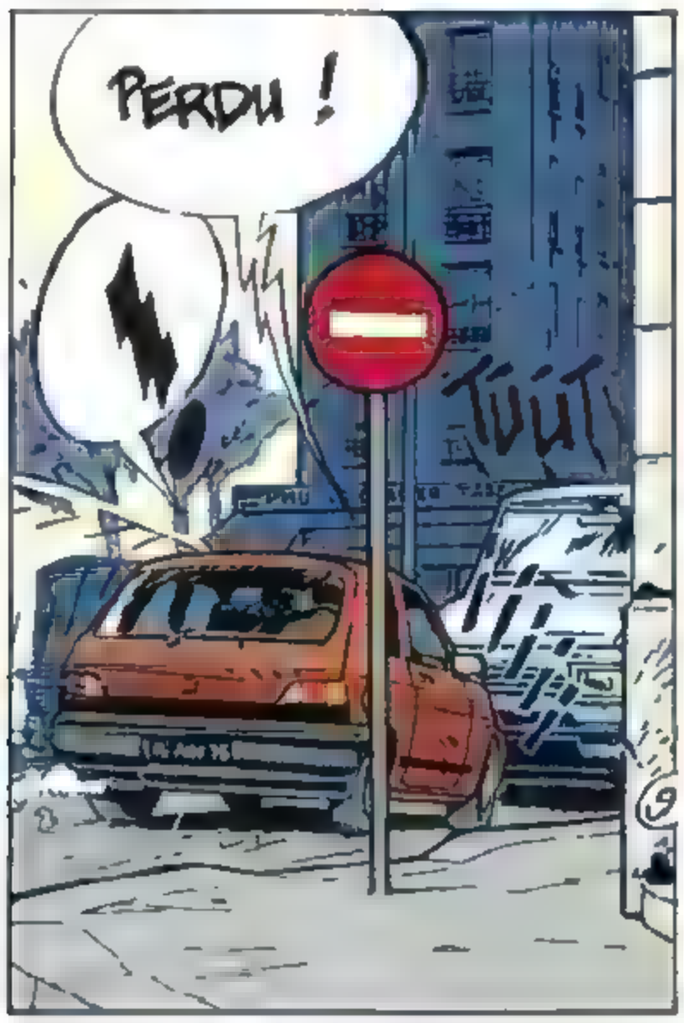
> "Quelque chose s'est passé. J'avais compris le dessin; il suffisait de regarder."



Docher © Dupuis

***Le Journal de Spirou*, c'est toute votre enfance. Qu'est-ce qui vous fascinait tant dans ces publications ?**
Franquin ! Une authentique gifle ! Je n'arrive toujours pas à en percer le secret de fabrication – d'ailleurs, je pense que Franquin lui-même ne devait pas vraiment le connaître. Il y a une poésie indéfinissable dans ses planches. La plupart des dessinateurs de cette époque sont intransigeants, mais dans le cas de Franquin, il y a, au-delà de la rigueur, quelque chose de plus. Cette poésie est toujours présente, même au bout de 100 lectures. Il y a quelque chose qui me dépasse dans l'attitude de Gaston, dans son pull, ses cheveux, dans Spirou, dans les décors… Même si certains gags étaient réalisés par Jidéhem à une certaine

Dodier © Dupuis

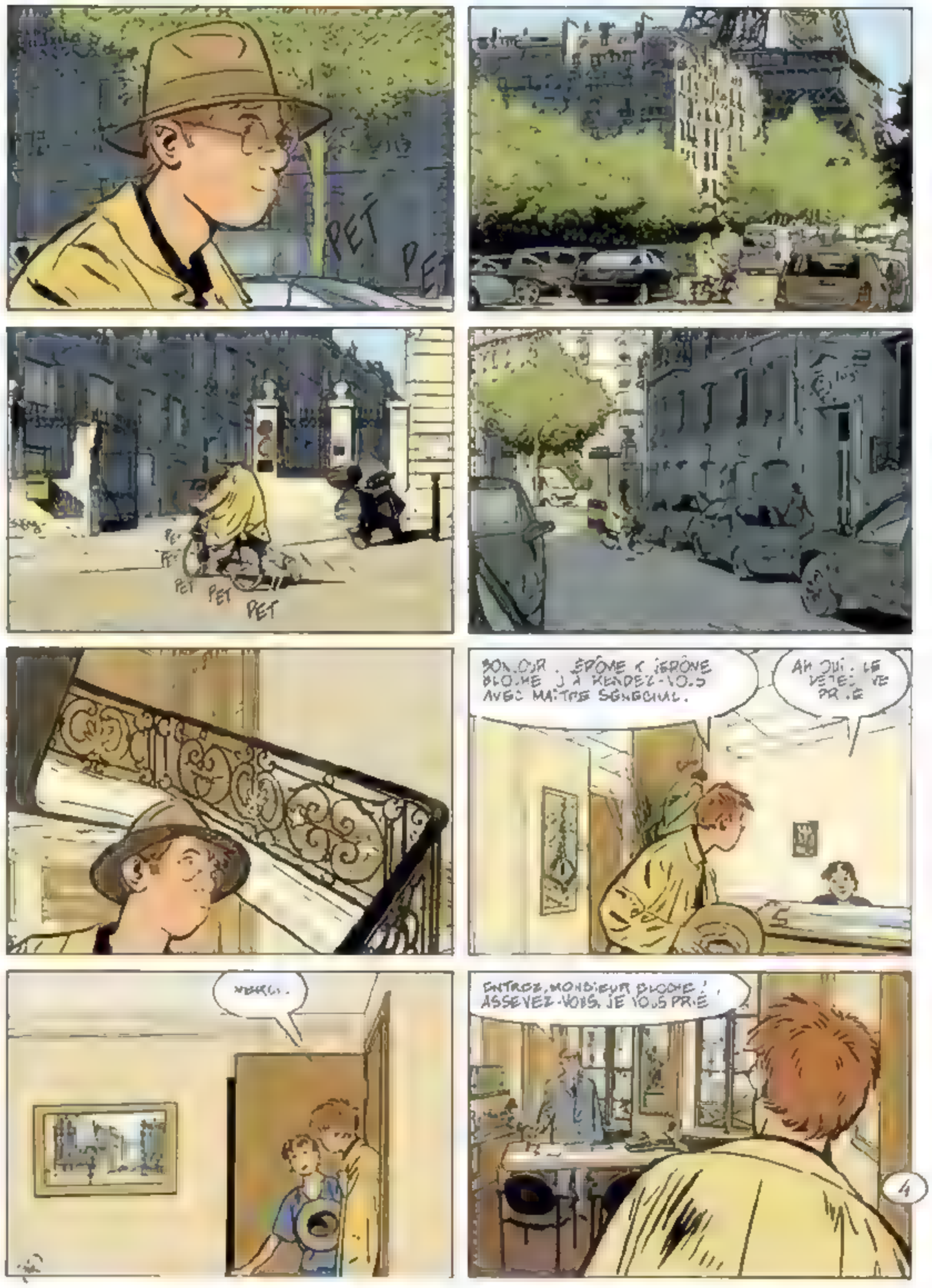


CROQUIS
Un personnage incapable de bien (se) conduire en société.

époque. À 12 ans, j'ai pris tout cela en pleine figure. Je voulais être Franquin. Mais tous les auteurs de cette époque m'ont séduit et m'ont apporté quelque chose. J'ai fini par en trouver dans tout *Spirou* : *Gil Jourdan*, *La Ribambelle*, *Johan et Pirlouit*, *Lucky Luke*... Dans les recueils, il arrivait que les albums ne soient pas complets, mais cela ne me gênait pas plus à l'époque que ça ne me gêne aujourd'hui. Un extrait me suffit pour saisir toute la beauté d'un trait.

Le décor semble être une clé essentielle pour expliquer la poésie des bandes dessinées de cette époque. Et vous semblez en avoir hérité.

On a envie d'être dans ces endroits : les palissades de Franquin, les terrains vagues de Tabary... Les villes aussi ! Les dessinateurs étaient complètement immergés dans leur travail, et racontaient des histoires auxquelles ils croyaient. Le résultat est bien là : dans *Le Gorille a bonne mine*, vous avez une grande ville sous la pluie, et on n'a pas l'impression qu'il fasse vraiment humide. Quand, dans *Le Voyageur du Mésozoïque*, Champignac sort dans la neige du pôle Nord, on n'a pas l'impression que ce soit très froid, on a plutôt le sentiment que tout est confortable. C'est peut-être cela, l'enchantement de la bande dessinée : même quand les éléments sont déchaînés, ce n'est pas dangereux et ça ne fait pas mal ! C'est onctueux. Pour ma


PET
PET PET PET PET
BONJOUR, JÉRÔME K JÉRÔME BLOCHE ! J'AI RENDEZ-VOUS AVEC MAÎTRE SENGHOR.
AH OUI, LE VEUILLEZ VOUS PRÉSENTER
MERCI.
ENTREZ, MONSIEUR BLOCHE ! ASSEYEZ-VOUS, JE VOUS PRIE !
4

> *"Cela fait plus de trente ans que je sillonne les rues de Paris pour renouveler mon stock de photos."*

part, je suis à l'aise dans le décor urbain, en particulier celui de la capitale, où l'action se déroule la plupart du temps. J'aime cela. La plupart des histoires de Jérôme se passent dans des villes. Et puis, il y a une chose que j'adore faire par-dessus tout, quand le scénario est bouclé : les repérages photo. Cela fait plus de trente ans que je sillonne les rues de Paris pour renouveler mon stock de clichés : certains au ras du sol, d'autres à hauteur d'homme, d'autres encore au bout d'une perche télescopique, ou en légère contre-plongée... Le but est d'en avoir suffisamment pour dessiner la ville, mais sans en montrer trop. Ce n'est pas facile, et je n'y arrive pas toujours. Il faut que cela ait du sens : les façades peuvent raconter une histoire. Je m'imprègne sans doute inconsciemment de l'atmosphère des décors et des rues dans lesquelles je me suis rendu.

Justement, comment définiriez-vous votre style ?

Dodier © Dupuis

EH ! MAIS C'EST MON TRAUMA CRÂNIEN DE LA SEMAINE DERNIÈRE. IL EST LÀ POUR QUOI CETTE FOIS-CI ?
ENTORSE DU GENOU. AH ! JE VOIS QUE VOUS AVEZ ENLEVÉ SES BANDAGES À MON ANCIEN VOISIN DE LIT.

BONJOUR LOUIS-ANTOINE.
? ON SE CONNAÎT ?
JE M'APPELLE JÉRÔME K. JÉRÔME BLOCHE. JE SUIS VENU VOUS RENDRE LA MONNAIE QUE JE VOUS AVAIS EMPRUNTÉE JEUDI DERNIER.

EH BIEN, PUISQUE CE MONSIEUR SEMBLE BIEN ÊTRE LE DÉNOMMÉ LOUIS-ANTOINE, IL AURA BEAUCOUP DE CHOSES À NOUS RACONTER QUAND IL SERA RÉTABLI.
MERCI !... FRANCHEMENT, VOUS TROUVEZ QU'ON SE RESSEMBLE, TOUS LES DEUX ?
TENEZ !
52

CI-DESSUS
Jérôme et son double.

J'ai l'impression que je n'en ai pas ! C'est ma façon de voir la réalité. Du moins, c'est ainsi que je la retranscris. Je pense donc faire du réalisme. De ce point de vue, je suis au taquet, je ne peux pas faire plus réaliste que cela. Je dépouille toujours plus pour arriver au trait juste. Les plis, les hachures et le reste, ce n'est pas pour moi. Il s'agit plutôt d'un dessin zen : le trait minimum, la ligne utile. Mes visages sont, eux, obligés de passer par une forme de caricature, c'est-à-dire des traits caractéristiques : un nez en trompette, des oreilles décollées, etc. En tout cas, ce n'est pas recherché. Cela doit venir de mes années de dessin comique. Il y a là un effet de vases communicants. Les rares fois où j'ai accepté de faire un dessin en dehors de la série des *Jérôme K. Jérôme Bloche* (ce que je n'accepte plus), je suis assez mal à l'aise. Je ne vois pas comment dessiner sur un autre thème, tout simplement parce que je ne sais pas quel est mon style. Ceci étant, le lecteur peut reconnaître dans la série comique des *Gully* une patte s'approchant du trait de *Jérôme*. Comment définiriez-vous ce style, vous ?

Ce n'est pas facile. D'autant qu'il a évolué entre le premier album de la série et ce que vous faites maintenant.
Pour comprendre cela, il faut peut-être s'intéresser aux théories de l'évolution et, en particulier, aux chaînons manquants. Il y a eu des styles de transition. Quand j'étais gamin, c'était *Mickey*. Après, un peu plus tard, ça a été Franquin. Ensuite, il y a eu *Gil Jourdan* : je me suis demandé comment faisait Tillieux. On s'attache aux détails. Chez Franquin, on compte entre trois têtes et trois têtes et demie pour un corps. Tillieux bouscule un peu cela car ses personnages, sans être réalistes ni même semi-réalistes, étaient plus grands. C'était une première révélation. Ensuite est arrivé Jean-Claude Mézières. Pour un gamin qui veut devenir dessinateur, Mézières est rassurant, beaucoup plus que Jean Giraud, auquel il est difficile de s'attaquer. Son dessin a l'air plus abordable. On se trompe, mais il fait cet effet-là. Alors je me suis mis à dessiner comme Mézières, à faire du semi-réalisme. L'exercice fut profitable car j'ai fait quelques progrès à partir de là. Ensuite, mes personnages ont grandi, et je pense qu'ils ont maintenant des proportions réalistes. Même si leurs têtes ne sont pas réalistes.

Comment est né *Jérôme K. Jérôme Bloche* ?
Par une évolution lente. J'ai commencé avec un personnage dans le style de Tillieux, un détective privé ou un espion – je ne savais pas vraiment moi-même –, il avait un imperméable et une moustache (alors que moi, curieusement, je n'en portais pas encore). Les espions étaient à la mode dans les années 1960, à cause de la Guerre froide, et j'avais pris pour modèle deux pages d'un roman-photo extrait de *Femmes d'aujourd'hui* qui m'avait épaté. Pour dessiner dans un style réaliste, il fallait que je m'entraîne à partir de photos. Mais les appareils coûtaient cher, je me rabattais donc sur

les romans-photos. Là, j'ai découvert ce drôle de personnage. Je n'ai jamais compris l'histoire puisque je n'en ai lu que deux pages, mais l'idée s'est imposée : un imper, des lunettes, une moustache, une enquête dans les escaliers d'un immeuble parisien où il libérait une jeune femme ligotée, qui avait été kidnappée… Cela a été un choc parce qu'avant, mes embryons d'histoires partaient toujours de choses que je connaissais, c'est-à-dire de chez moi, de la chambre où je vivais, de la rue que je devais traverser pour aller en ville… Avec ce roman-photo, j'étais plongé dans un univers qui me parlait autant qu'il m'était inconnu. Je me suis alors lancé dans la création d'un personnage qui s'appelait – j'ai honte – Jean Combre. Pour ma défense, j'avais 14 ou 15 ans ! Ensuite, vers l'âge de 18 ans, j'ai créé un personnage beaucoup plus proche de Jérôme, qui travaillait encore pour une officine d'espions, mais qui était confronté à des histoires de tous les jours. Il se nommait Bertrand Coralin, c'est déjà moins honteux… J'en ai fait une histoire de neuf pages – un exploit pour moi. Elle était finie, belle, avec beaucoup de noir : j'étais très content. Je suis allé à Paris avec ces planches. J'ai fait le tour des rédactions de petits formats, parce que je n'osais pas m'attaquer à un gros morceau tout de suite. J'y suis allé au culot, en frappant aux portes. J'ai été reçu très gentiment par des secrétaires, des rédacteurs en chef adjoints, rarement par le patron. Néanmoins, j'ai reçu des encouragements. C'était donc la deuxième étape vers *Jérôme*.

À DROITE
On déterre beaucoup de cadavres dans *J.K.J. Bloche*.

Dodier © Dupuis

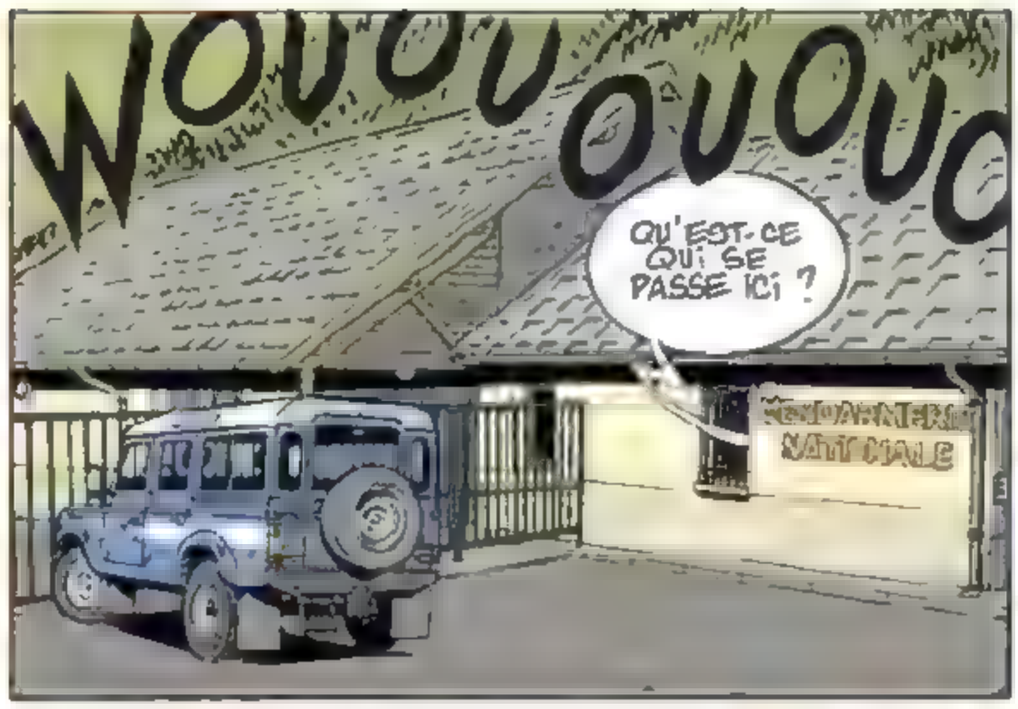
> *"Le comportement de Jérôme décrit mon propre rapport au monde."*

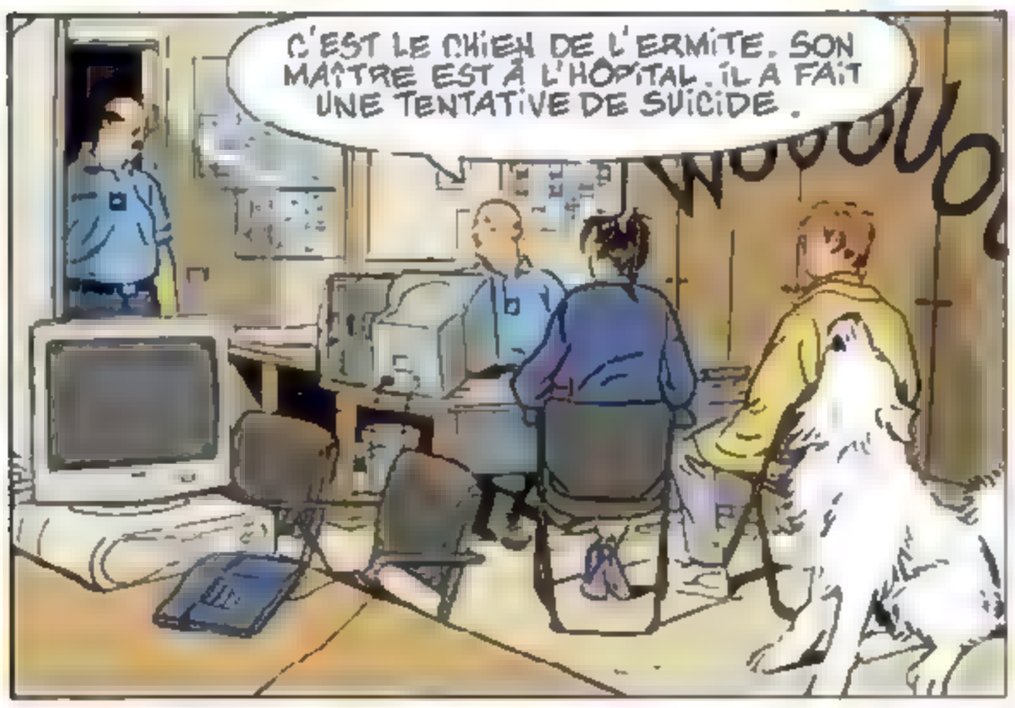
Ensuite, il y a eu la rencontre avec Pierre Makyo. Nous habitions la même ville, mais nous ne nous connaissions pas. Quand j'ai eu 18 ans – il en avait alors 21 –, nous nous sommes rencontrés par hasard à la bibliothèque municipale de Dunkerque, où je me documentais pour une histoire, en faisant des croquis. À partir de là, nous ne nous sommes plus quittés. Trois ans plus tard, je lui ai parlé de mes envies autour d'un détective privé vivant à Paris. Pour la revue *Pistil*, où il exerçait en tant que scénariste, Makyo avait inventé l'histoire d'un petit flic qui s'appelait Pijannot. C'est évidemment un personnage clé dans la lignée évolutive de l'« *Homo* Jérôminiens *sapiens* ». Il présentait déjà tous les attributs qui allaient caractériser Jérôme : le chapeau, l'imper, les lunettes… Il manquait juste le solex et une plus grande touche de réalisme dans le trait. Pour le reste, le personnage hérite de ma nature. Je ne me voyais pas faire un vrai héros, un mec qui boit sec, qui fume comme un pompier, un dur. Et en même temps, il ne fallait pas que ce soit une parodie. Donc Jérôme est un type qui fait sérieusement les choses, mais est un peu maladroit, un peu dans la lune.

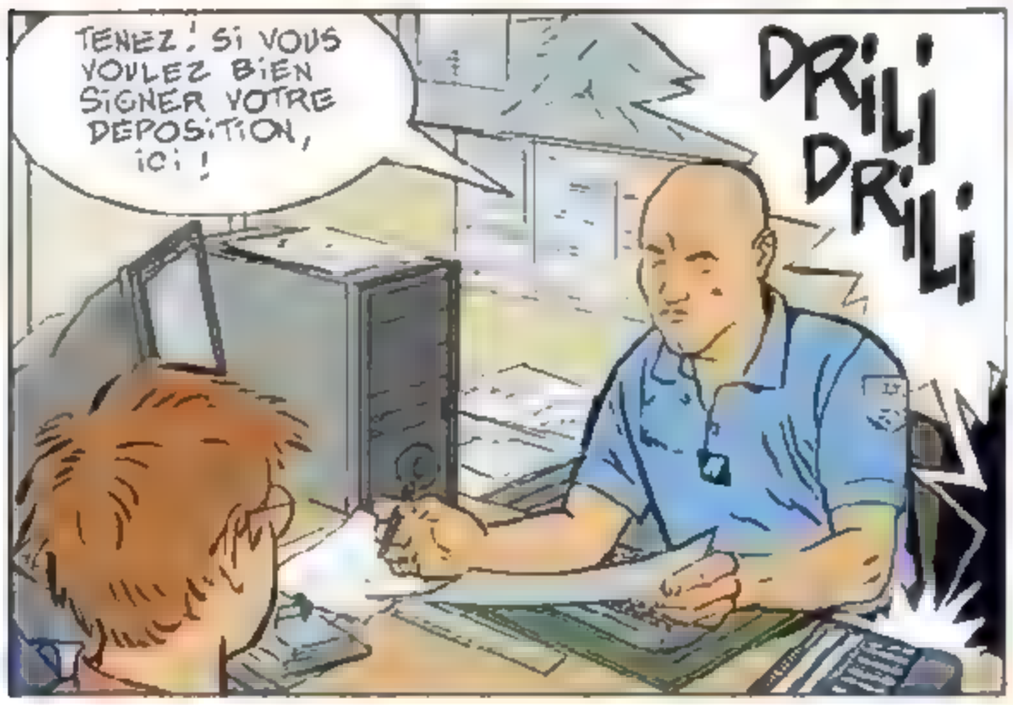
Jérôme semble vide, il fait penser à ces personnages de la *commedia dell'arte*, dont le rôle se limite au costume.
Oui, c'est vrai, il a son uniforme. Et son uniforme, c'est lui-même. Au début, on

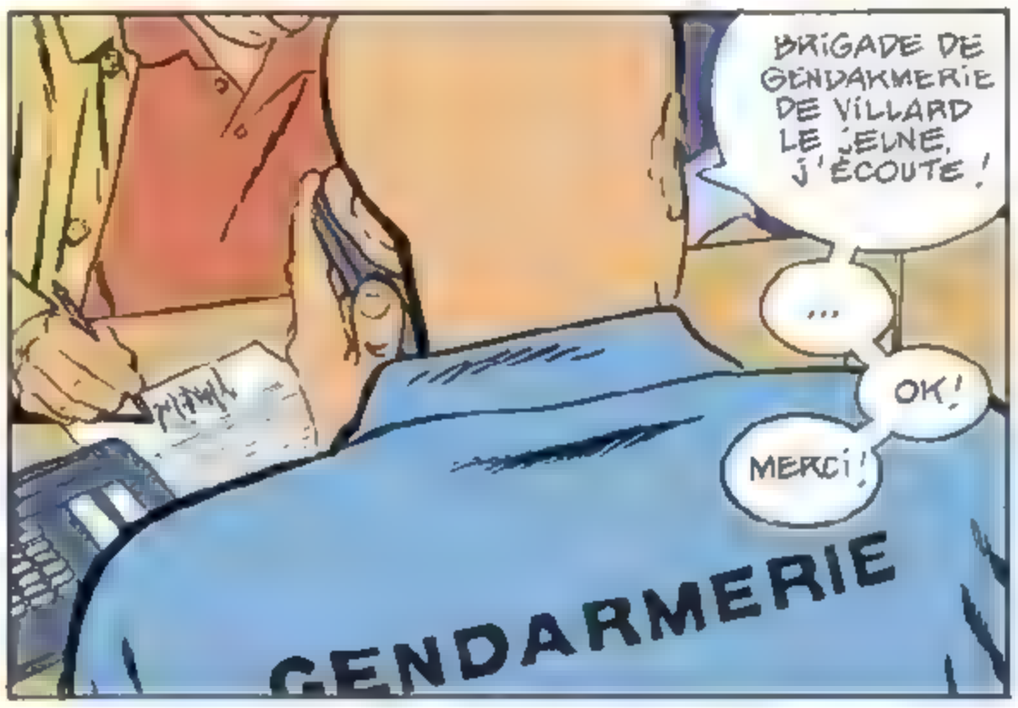
Dodier © Dupuis

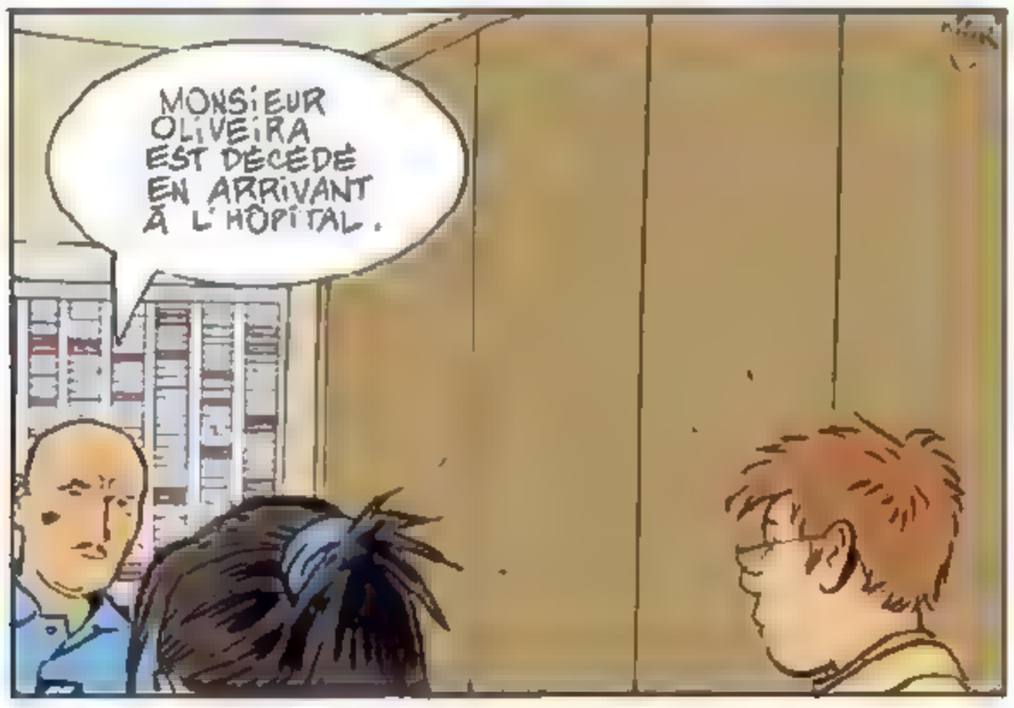
Dodier © Dupuis

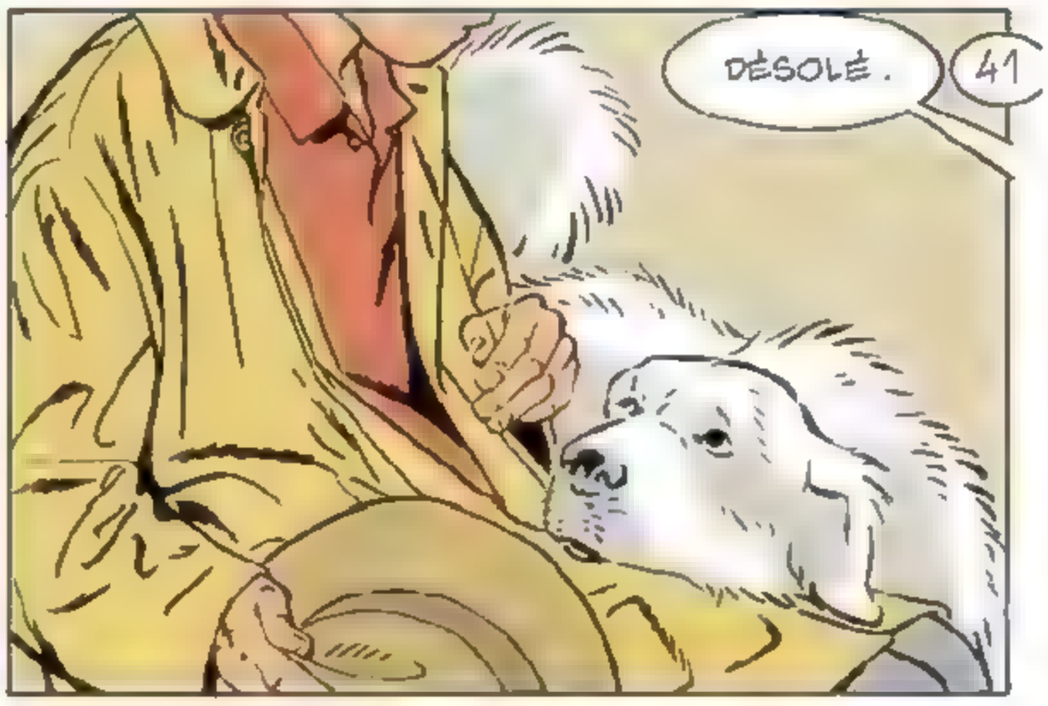












CI-DESSUS Quand le cadrage glisse vers le vide pour signaler la béance.

le voit beaucoup essayer de se conformer à un modèle littéraire, avec le fameux Edmond Chandelier par exemple (dans *Les Êtres de papier*), ou emprunter au cinéma, à Humphrey Bogart ou à Robert Mitchum. Mais désormais, il n'en prend plus les attitudes. Il a arrêté de poser à côté des posters de ses idoles pour en mimer les gestes et les postures. Il a plutôt bien grandi. Mais dans mes histoires, Jérôme ne pense pas. C'est un réceptacle vide. Il se contente de réagir. Il ne doute pas, il n'a pas de complexe. Il est, tout simplement. Ce n'est pas un antihéros, car je n'y crois pas. Jérôme est courageux, un peu tête en l'air, mais dès qu'un signal de détresse apparaît, il y va. Même s'il est vrai qu'il est privé de toutes les caractéristiques habituelles d'un détective privé ! Quand on imagine des histoires comme celles-là, et quand on fréquente avec une telle intimité le même personnage pendant plus de trois décennies, on y met fatalement un peu de soi. Le comportement de Jérôme décrit mon propre rapport au monde. Il a son groupe d'amis, sa fiancée, tout va bien de ce côté, mais en dehors de cela, c'est vrai qu'il ne sait pas très bien comment être en société. Il n'en comprend pas totalement le fonctionnement. Moi non plus d'ailleurs : ici, je dis « il », mais vous pouvez entendre « je ».

Le personnage s'affirme dans le décalage. Il semble décalé à tous les niveaux.
Oui, c'est sa marque de fabrique. C'est drôle, parce que quand j'imagine une situation, je me projette à la place de Jérôme. Le résultat serait identique ! Sauf, évidemment, en cas de coups de feu, où là, je m'enfuirais à toutes jambes ! Donc ce n'est pas Jérôme qui a un problème : c'est moi (rires) ! En fait, je me rends compte qu'il se passe la même chose pour le scénario que lorsqu'on parlait du dessin tout à l'heure, quand j'évoquais mon passage au dessin réaliste et l'avantage pratique que cette technique représentait pour moi. Je n'ai pas besoin de revêtir un rôle de composition, je fais, et puis voilà. Je ne joue pas. Quand Babette dit quelque chose à Jérôme, je n'ai pas besoin d'imaginer ce qu'il va lui répondre : je réponds à Babette moi-même !

Cela me rappelle Stanislas, quand il affirme qu'on dessine ce que l'on est.

Dodier © Dupuis

> *"On le voit beaucoup essayer de se conformer à un modèle littéraire ou emprunter au cinéma."*

Je crains que ce soit le cas, oui. La personne qu'on a le plus souvent devant soi, c'est soi-même ! Nous sommes notre propre matière première.

Ce décalage lui permet de devenir un révélateur de l'humanité des autres personnages, de leurs failles, un peu comme l'âne Balthazar.
Oui, cela vient directement de ce réceptacle en creux, qui est fait pour accueillir. Jérôme ne parle pas beaucoup, alors quand il rencontre quelqu'un, c'est la personne qui se révèle... Il y a un épisode de ce type dans *La Lettre*. Jérôme reste des après-midi entiers auprès d'une vieille femme qui a été blessée, sans rien lui dire, et elle-même finit par lui demander pourquoi. En somme, il attend qu'elle se livre... À force d'être là, cela finit par arriver. Jérôme attend que quelque chose perce la surface de la réalité. Cela correspond aussi à mon envie d'inscrire de plus en plus mes histoires dans la réalité. Je m'intéresse moins à la mécanique policière qu'aux désordres humains. Si je fais du polar, c'est pour donner à mes récits une trame plus digeste et aussi par courtoisie envers le lecteur, pour lui donner l'envie de tourner les pages. Pour le reste, j'y mets ce que je veux, tout ce qui m'intéresse. Dans le dernier album, *L'Ermite*, il s'agit de l'enfer de la culpabilité. Jérôme aide à faire passer la pilule. En conséquence, je pense – j'espère – ne pas avoir fait deux récits similaires. Évidemment, il y a des parentés, des familles d'histoires... La fêlure représente mon fonds de commerce. Je suis un raconteur de cadavres dans le placard ! Les gens m'intéressent, justement parce que je ne les comprends pas toujours. Alors j'enquête. Cela doit venir de mon expérience de facteur. Quand j'ai commencé à rentrer chez les gens, j'ai eu une révélation, car je n'avais aucune idée de ce qui pouvait se passer près de chez moi. On a l'impression que tout le monde vit comme nous, mais c'est faux. Et d'ailleurs, on ne comprend jamais vraiment comment on fonctionne nous-même, alors pour les autres... ◆

Merci à Mathieu Poulhalec des éditions Dupuis.

Frank King

EST NÉ EN 1883 À CASHTON, WISCONSIN, ET FUT L'UN DES ARTISTES MAJEURS DES DÉBUTS DU *COMIC STRIP*

SA PLUS CÉLÈBRE CRÉATION, *GASOLINE ALLEY*, EST UN CHEF-D'ŒUVRE AUSSI MÉSESTIMÉ QUE SINGULIER... UN MODESTE MIROIR DE LA VIE QUOTIDIENNE, PUBLIÉ DANS LA PRESSE ET DESTINÉ À N'ÊTRE LU QU'UNE FOIS AVANT D'ÊTRE JETÉ.

DÉBUTANT DANS LE *CHICAGO TRIBUNE* EN 1918 AVEC UN GAG QUOTIDIEN SUR L'AUTOMOBILE, LE STRIP CHANGE DE SUJET EN 1921, ALORS QUE LE PERSONNAGE PRINCIPAL, WALT, DÉCOUVRE UN NOURRISSON ABANDONNÉ SUR SON PERRON.

CE NOUVEAU PERSONNAGE, "SKEEZIX" (CRÉÉ EN PARTIE À PARTIR DU FILS DE KING), S'EMPARE BIENTÔT DU RÉCIT, ET *GASOLINE ALLEY* SE TRANSFORME EN UNE CHRONIQUE MODESTE DU QUOTIDIEN DES CLASSES MOYENNES AMÉRICAINES.

CONTRAIREMENT AUX CINQ *STRIPS* PUBLIÉS EN SEMAINE, QUI PROPOSAIENT DES INTRIGUES PLUS COMPLEXES, LES PLANCHES EN COULEURS DU DIMANCHE PRÉSENTAIENT LE PLUS SOUVENT "WALT" ET "SKEEZIX" DÉAMBULANT SIMPLEMENT DANS LA CAMPAGNE AMÉRICAINE, SE RÉJOUISSANT DES PAYSAGES NATURELS, DE LA BEAUTÉ DU CIEL OU DES COULEURS DES SAISONS

CES PAGES SERVAIENT SOUVENT DE SUPPORT À DES EXPÉRIENCES FORMELLES ET STYLISTIQUES RICHES EN TEXTURES, SANS HUMOUR NI CHUTE, ET D'OÙ S'EXHALAIT UN SENTIMENT CONSTANT DE DOUCEUR ET DE SÉRÉNITÉ.

TOUTEFOIS, L'ORIGINALITÉ DU *STRIP* ÉTAIT QUE LES PROTAGONISTES VIEILLISSAIENT AU MÊME RYTHME QUE LE LECTEUR : SKEEZIX GRANDIT, FONDA UNE FAMILLE, TANDIS QUE WALT DEVINT UN VIEIL HOMME.

OR À MESURE QUE LE PAPIER VINT À MANQUER, DURANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE, LE GIGANTISME DES PLANCHES DU DIMANCHE DES ANNÉES 1920 ET 1930 SE RÉDUISIT POUR ATTEINDRE LE FORMAT DE SERVIETTE DE TABLE QUI EXISTE TOUJOURS AUJOURD'HUI.

ET APRÈS AVOIR PEU À PEU DÉLÉGUÉ LA RESPONSABILITÉ DE L'ÉCRITURE À DIFFÉRENTS ASSISTANTS, KING DISPARUT EN 1969, LAISSANT SON UNIVERS AUX MAINS D'UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'AUTEURS.

GASOLINE ALLEY EST TOUJOURS ÉDITÉ DE NOS JOURS, MAIS LE *CHICAGO TRIBUNE* OÙ TOUT A COMMENCÉ, A DISPARU DU JOUR AU LENDEMAIN EN 1993.

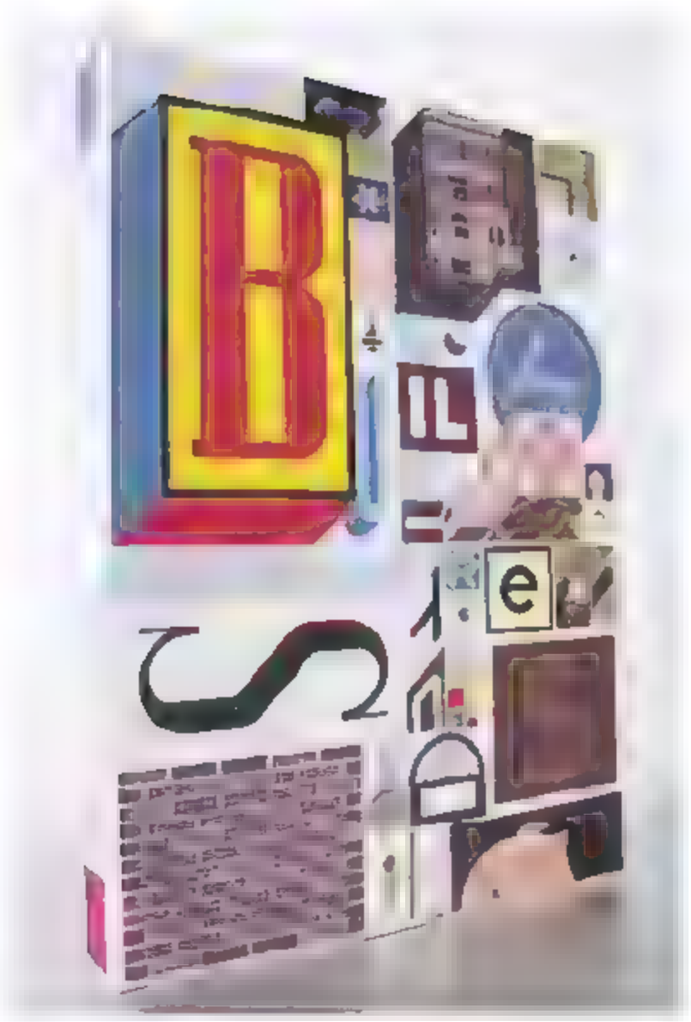
À PROPOS DE SON TRAVAIL, KING DISAIT : "N'IMPORTE QUEL ÊTRE HUMAIN PEUT FAIRE UN BON HÉROS DE BANDE DESSINÉE. LES SOURCES D'INSPIRATION NE MANQUENT PAS, NON SEULEMENT LES FORÊTS, MAIS LES RUES ET LES MAISONS EN REGORGENT."

CHRIS WARE PRÉSENTE : FRANK KING

Né en 1921, le personnage de Skeezix fut l'un des tout premiers orphelins de la bande dessinée. Mais sa plus grande originalité a été de vieillir au même rythme que ses lecteurs, de fonder une famille et de partir sur le front lorsque la Seconde Guerre mondiale a éclaté…

— PAR [illegible] — INTRODUCTION ET TRADUCTION DE STEPHANE BEAUJEAN —

À l'occasion de la publication en français de *Building Stories*, l'interview de Chris Ware réalisée par Matthias Lehmann pour le premier numéro de *Kaboom* est en ligne sur le site du magazine. Et plutôt que de proposer à l'Américain un second entretien en moins de deux ans, Chris Ware et la rédaction ont préféré s'accorder pour présenter l'œuvre qui a le plus influencé l'auteur : *Gasoline Alley* de Frank King. Pour l'occasion, nous traduisons la préface que Chris Ware a écrite en 2005 pour le premier volume de l'édition américaine de *Gasoline Alley*, dans laquelle il s'est énormément impliqué, ainsi qu'un *strip*, inédit en français (voir p. 52), où il présente son auteur fétiche. Le lecteur l'aura compris, l'histoire de *Gasoline Alley* est délibérément « ordinaire ». Elle conte le quotidien de Walt, un célibataire vivant dans une banlieue américaine à l'époque où apparaît l'automobile. Chaque page – c'est le concept même du *comic strip* – est un récit court et quotidien, une aventure amusante. Jusqu'au 14 février 1921, où Walt rentre chez lui et tombe sur un nouveau-né, visiblement abandonné sur le pas de sa porte. Le lendemain, la vie reprend son cours, naïve, douce, enchanteresse, avec un orphelin de plus en avant-plan. Mais ce qui fait de cette bande dessinée un chef-d'œuvre, c'est que les années passent et que l'enfant grandit. Les premières années, les deux personnages sillonnent le pays en voiture pour fuir une civilisation déjà oppressante et s'esbaudir du spectacle de la nature, miraculeux par sa simplicité. Rien ne se passe, ou presque rien. Le danger n'existe pas, ou si peu. La vie est douce, le dessin rond, la couleur chatoyante… Sauf qu'un orphelin arpente les cases ; pire, il change imperceptiblement à chaque page. Bien sûr, il n'est plus jamais fait mention de ses deux conditions (l'abandon et le vieillissement, l'âpreté de la vie et la mort), mais voir Skeezix déambuler naïvement au cœur de ces paysages idylliques, de cette fable sans menace, est comme un caillou de réel dans la chaussure du paradis. Sa présence témoigne par nature de la fragilité, de l'éphémère, de l'imprévu, et nourrit une peur lancinante, alors même que plus rien ne semble donner de raisons de s'inquiéter. Frank King, on le sait, s'inspirait de son propre quotidien : Walt était le double de son beau-frère, et Skeezix, celui de son propre fils. Et si, dans la bande dessinée, Skeezix est orphelin, c'est que le premier enfant de King est mort né, près de dix ans plus tôt. Cette expérience profondément traumatisante conduira King à évoquer à plusieurs reprises dans son travail la perte des enfants. Skeezix apparaît ainsi dans le *strip* le jour de la Saint-Valentin. Et ce n'est pas un hasard : son second fils vient de fêter ses 5 ans la veille. Dans les années qui suivent, King expurge ainsi sa peur de perdre – de nouveau – un enfant. Il suffit que Walt perde Skeezix de vue quelques secondes pour sentir une infinie détresse, la fin du monde arriver. Et le lecteur, à coup sûr, éprouve également cette peur terrifiante, car plus qu'un personnage, plus qu'un symbole ou une



CI-DESSUS
Building Stories, de Chris Ware, ou un coffret de 14 livres tentant de saisir la vie d'une fleuriste unijambiste.

preuve – et quand bien même, il n'en sera plus jamais fait mention après la planche inaugurale –, Skeezix a valeur d'aveu : celui d'un auteur qui sait que même le rêve le plus doux ne suffira jamais à conjurer totalement l'horreur de la réalité.

Gasoline Alley, par Chris Ware

Publier un recueil des bandes de *Gasoline Alley* a été mon vœu le plus cher depuis mon achat, en 1988, d'une épaisse pile de planches dégageant une désagréable odeur acide et datant de 1929, chez un marchand de papier de Dallas (dont l'absence totale de dents ne créait pas la moindre gêne). Pendant des années, j'ai étudié, relu et arraché sans hésitation les quelques exemples de ces aguichantes planches du dimanche qui avaient été rééditées par Bill Blackbeard et Martin Williams dans le *Smithsonian Book of Newspaper Comics*. Mais ce n'est vraiment qu'après avoir lu une annee complète, ou presque, de ces *strips* quotidiens que je suis devenu accro à cette série pour la vie. En fait, j'éprouvais le sentiment d'avoir enfin decouvert le parfait exemple de ce que je recherchais jusqu'alors dans la bande dessinée : une tentative de retranscrire au plus près la texture et le sentiment de la vie qui, doucement, inextricablement, désespérément, s'écoule. (À ceux qui viendraient de prendre connaissance de cette bande dessinée : sachez qu'elle se caractérise principalement par le vieillissement imperceptible, jour apres jour, de ses protagonistes.) Aussi simple que l'idée puisse paraître, aucune autre bande dessinée avant celle de King n'avait, à ma connaissance, tenté de dompter cette réalité infernale de l'existence pour en faire le moteur central d'un récit qui tournerait à plein régime durant plus de cinquante ans. Il suffit de comparer le personnage de Skeezix en février 1921 et en novembre 1922 pour comprendre à quoi je fais référence. Quoi qu'il en soit, ce ne sont pas simplement ces *sunday pages* en couleur, aussi magnifiques qu'expérimentales, ou cette histoire sans conclusion à l'horizon qui m'ont attiré. C'était encore autre chose – un vague sentiment de mélancolie peut-être –, quelque chose d'impossible à identifier, mais dont les effets se faisaient sentir de manière périphérique, comme ces taches qui apparaissent parfois dans un ciel étoilé mais disparaissent chaque fois que vous tentez de détourner votre regard dans leur direction pour les regarder. Ces personnages aux corps de montgolfières qui sourient de case en case, ces couleurs lumineuses du dimanche et ces situations sentimentales si maladroites… Non, c'était encore autre chose qui me ramenait perpétuellement à cette lecture, une chose qui me donnait envie de comprendre et de lire toujours plus. Mais quoi ? Éberlué de voir que personne n'avait jamais eu l'idée de réunir ces *strips* en dehors d'un recueil decevant destiné aux amateurs de voitures du *Chicago Tribune* paru en 1929, ou de quelques rares publications dans des livres pour nostalgiques dans les années 1970, je me mis en quête de reliures faites par des amateurs partout où je pouvais en trouver. Je me retrouvai alors en compétition avec un autre dessinateur de ma génération, beaucoup plus zélé que moi (Joe Matt, en l'occurrence [voir *Kaboom* n° 3, ndlr], qui prenait un malin plaisir à me mettre une raclée en recomposant de manière obsessive une collection très enviable, quasiment complete, aussi bien de *strips* quotidiens que de planches du dimanche). Mais le mystère que renfermait le cœur de cette série, qui lui permettait de *fonctionner* – faute d'une meilleure formule –, me hantait toujours. J'ai commencé à trouver un début de réponse en 2003, le jour où je me suis rendu chez la petite-fille de Frank King, Drewanna, en compagnie de l'actuel dessinateur de *Gasoline Alley*, Jim Scancarelli, de l'éditeur de la nouvelle édition, Chris Oliveros, et du journaliste-écrivain Jeet Heer. Celle que nous pensions n'être qu'une sympathique informatrice s'avéra être une malle aux trésors. Non seulement Drewanna avait empilé les boîtes pleines de reliures faites main des bandes dessinées de son grand-père, avec d'autres créations inédites, mais en plus, elle avait conservé les précieux albums de photos que King avait soigneusement composés, année après année, comme un journal intime de sa vie de famille. Une replique de *Gasoline Alley*, imprégnée des mêmes textures et des mêmes sentiments. À mesure que Delwanna nous abreuvait de ses histoires de famille, de ses souvenirs, voire de théories personnelles sur son grand-père, l'ensemble fusionnait, recomposant un amalgame de nombreuses lignes parallèles, mais aussi de différences qui faisaient encore plus sens, qui reliaient l'intrigue de la bande dessinée à la vie privée de Frank King. Je suis convaincu que lorsqu'elle aura été intégralement rééditée, *Gasoline Alley* pourra prétendre au titre d'œuvre la plus personnelle, la plus humaine et sincèrement géniale de toute l'histoire de la bande dessinée américaine. Nous venons tous d'un endroit, et nous nous dirigeons tous quelque part, alors donnez sa chance à cette bande dessinée. Une vie entière est nécessaire pour en percer le secret. ◆

CHRIS WARE

"Gasoline Alley est pour moi l'œuvre la plus personnelle de l'histoire de la bande dessinée américaine."

Building Stories, de Chris Ware, disponible en français aux éditions Delcourt.

Gasoline Alley, de Frank King, disponible en anglais aux éditions Sunday Press.

Les trois *strips* qui suivent ont été publiés le 20 février 1921, le 21 octobre 1923 et le 4 novembre 1928.

(Copyright 1981 by The Tribune Company, Chicago, Ill.)

GASOLINE ALLEY

BOU!

BIGRE, J'EN CROIS PAS MES YEUX !

WALT, NOUS VENONS VOIR CE BÉBÉ ABANDONNÉ DEVANT TA PORTE

EST-CE QU'ON PEUT, WALT ?

BIEN SÛR !

J'TE LE DIS, V'LA UN BON GARS.

QUELLE PETITE MERVEILLE !

J'AI ENTENDU LA SONNERIE, J'AI OUVERT ET IL ÉTAIT LÀ.

TU FAIS UNE MÈRE PARFAITE, WALT !

TU NE TIENS PAS CETTE PETITE CHOSE CORRECTEMENT. LAISSE-MOI TE MONTRER.

AH BON ?

QUEL PETIT CŒUR ! LES DONZELLES VONT TOUTES CRAQUER POUR LUI.

TU LE TIENS BIEN MIEUX QUE MOI, AMY J'IMAGINE QU'IL AURAIT PLUS SA PLACE CHEZ VOUS.

HOULÀ, WALT, UN, ÇA NOUS SUFFIT.

NON NON, CE N'EST PAS POSSIBLE !

MON PETIT, J'AURAIS AIMÉ QU'ILS LAISSENT UNE ADRESSE OÙ TE RENVOYER JE DÉTESTE L'IDÉE DE DEVOIR TE CONFIER AUX OBJETS TROUVÉS !

TOUT À FAIT, SUR MON DERRIÈRE.

OH WALT, QU'IL EST MIGNON, JE DONNERAIS N'IMPORTE QUOI POUR AVOIR LE MÊME

ET MOI DONC.

TENEZ !

N'EST-IL PAS PARFAIT ? IL FALLAIT QUE L'ON VOIT CETTE PETITE CHOSE PRÉCIEUSE

COOTCHIE COOTCHIE

IL EST COSTAUD.

MAIS QUI PEUT ABANDONNER UNE CRÉATURE SI ADORABLE ? SI T'ÉTAIS À MOI, J'AIMERAIS LE MOINDRE MORCEAU DE TOI.

JE NE VOULAIS M'EN SÉPARER POUR RIEN AU MONDE, MAIS...

LES AMIS, VOUS VOUS ÊTES TOUJOURS MONTRÉS TELLEMENT GÉNÉREUX AVEC MOI, JE VOUS LE DONNE !

EH BIEN, SKEEZIX JE CROIS QU'ON VA ÊTRE TOUS LES DEUX !

GASOLINE ALLEY

-WINK

C'EST LE FESTIVAL D'AUTOMNE DES BOIS, SKEEZIX. LES ARBRES SONT DÉCORÉS POUR NOTRE BON PLAISIR.

ÇA VAUT LE COUP DE VIVRE QUAND LA NATURE RECOUVRE LES MONTS ET LES CHAMPS DES COULEURS LES PLUS JOYEUSES.

JE VOUDRAIS QUE TU T'ÉDUQUES À LA BEAUTÉ EN GRANDISSANT, CAR C'EST UNE TELLE SOURCE DE JOIE

MÊME LA PROFONDEUR DU LAC MAGNIFIE L'ÉCLAT DE SA SURFACE N'EST-CE PAS RESPLENDISSANT, SKEEZIX ?

PLONGE, OUAF WAF

REGARDE LE TRAVAIL DE L'HIVER. LUI QUI PEINT LES ARBRES, LES FEUILLES, DE TEINTES SI SPLENDIDES QUEL ARTISTE INCROYABLE !

OH, UN GROS OURS !

LE DAMIER DU FERMIER CHANGE AVEC LES SAISONS, MAIS IL ÉTINCELLE TOUJOURS DE SA BEAUTÉ.

CHECKABO !

LES CITROUILLES SONT TOUJOURS DÉPOSÉES À DES ENDROITS VISIBLES DANS LES CHAMPS DE MAÏS POUR SUGGÉRER L'ARRIVÉE D'HALLOWEEN

SKEEK FAIT UNE LANTERN

MÊMES LES NUAGES SE SAISISSENT DES TEINTES ENJOUÉES DE LA TERRE POUR LES EMPORTER VERS LES CIEUX.

MÊME LE MARAIS CÉLÈBRE À SA MANIÈRE LA FIN DE L'ÉTÉ N'EST CE PAS UN SPECTACLE APAISANT, SKEEZIX ?

LA COULEUR TOMBE DES ARBRES COMME L'EAU D'UNE DOUCHE JE POURRAIS ÊTRE POÈTE AUJOURD'HUI !

SKEEK CONNAÎT LUI !

?

LUI, MONSIEUR L'HIVER !

GASOLINE ALLEY

SKEEZIX, VOICI VENU LE TEMPS DE FAIRE NOTRE PROMENADE ANNUELLE PARMI LES COULEURS DE L'AUTOMNE. UN RENDEZ VOUS QUE NOUS NE RATONS JAMAIS.

LA PROCHAINE FOIS, JE PRENDS MA BOÎTE DE PEINTURE ET JE LES PEINS

LA NATURE EST LA MEILLEURE DES ENSEIGNANTES POUR LA COULEUR. REGARDE COMME ELLE JOUE DU CONTRASTE DU ORANGE ET DU BLEU POUR CRÉER UNE IMAGE SAISISSANTE.

J'AI LES MÊMES COULEURS DANS MA BOÎTE.

ICI, SUR LES DUNES, ELLE UTILISE LE POURPRE, L'ORANGE ET LE VERT POUR CRÉER SON EFFET.

JE PEUX PEINDRE PAREIL.

ICI, ELLE S'ÉPANOUIT À TRAVERS LES TROIS COULEURS PRIMAIRES, LE ROUGE, LE JAUNE ET LE BLEU, POUR NOUS PEINDRE UNE IMAGE ÉTONNANTE

J'AI PEINT UN CHIEN UNE FOIS

À TRAVERS LES ARBRES, LA NATURE JOUE DU CONTRASTE ENTRE LES LIGNES VERTICALES ET HORIZONTALES, LES COULEURS SOMBRES ET CLAIRES

ROUGE ET VERT SONT COMPLÉMENTAIRES ET FORMENT UNE COMBINAISON SI PLAISANTE.

ELLE VEUT NOUS MONTRER CE QU'ELLE PEUT FAIRE AVEC UNE LARGE PALETTE DE COULEURS

ON DIRAIT QUE LES COLLINES SONT EN FEU, ONCLE WALT.

REGARDE COMME LE CIEL ET L'EAU SE REJOIGNENT.

LES ÎLES FLOTTENT DANS LE CIEL

ICI, LA NATURE EMPLOIE L'ORANGE ET LE JAUNE POUR LES FEUILLES ET LE POURPRE POUR LES OMBRES

CETTE FOIS, ELLE A CHOISI LE JAUNE ET LE POURPRE POUR SA COMPOSITION. MAIS VOIS COMME LE RÉSULTAT APPARAÎT DIFFÉRENT.

C'EST LA CONJUGAISON DU TRAVAIL DE LA NATURE ET DE L'HOMME QUI A CRÉÉ CE GLORIEUX ÉCHIQUIER.

CE FERMIER SAIT AUSSI CRÉER DE BELLES COULEURS.

MAIS LA NATURE, À LA TOMBÉE DE LA NUIT, JETTE UN VOILE SOMBRE SUR TOUTES LES SPLENDIDES COULEURS DU JOUR POUR MONTRER CE QU'ELLE PEUT FAIRE AVEC LE CIEL.

ELLE PEINT MIEUX QUE MOI.

NARUTO © 1999 by Masashi Kishimoto/SHUEISHA Inc.

Masashi Kishimoto

L'APPRENTI NINJA

NARUTO © 1999 by Masashi Kishimoto/SHUEISHA Inc.

Naruto est l'un des héros les plus incarnés du manga de jeunesse. Alors que la fin de son parcours se profile, retour sur une saga plus ambiguë qu'il n'y paraît.

— INTRODUCTION ET PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN
— TRADUCTION DE MIYAKO SLOCOMBE —

Naruto est le digne descendant de *Dragon Ball*, ce classique merveilleux qui est venu, au milieu des années 1980, bousculer la lecture des enfants et les archétypes du *nekketsu* (un sous-genre du *shônen* soumis à un certain nombre de règles, et dont *Star Wars*, en grande partie inspiré par le cinéma d'Akira Kurosawa, serait l'archétype occidental glorifié). Pour faire un bon *nekketsu*, il faut un héros téméraire, orphelin de père ou en quête d'une figure patriarcale, un maître et un arch-ennemi. En résumé, il s'agit là d'une variante du conte d'initiation traditionnel, enrichi de deux ou trois aménagements d'ordre culturel, qui ne changent en rien sa finalité. *Dragon Ball*, dans les années 1980, tranchait avec l'académisme par sa boulimie, son désir de renouveler perpétuellement et à l'infini les challenges, les maîtres et les ennemis, au-delà de la mort du héros lui-même. Cette frénésie harassante laissait derrière elle une terre brûlée où rien ne semblait plus pouvoir refleurir –ce qui n'empêchera pas les tentatives de certains épigones, lesquels ne feront que répéter sur un mode mineur l'éternelle ritournelle qui les avait tant fait rêver. Puis vinrent les héritiers : *One Piece* en 1997, et *Naruto* en 1999. En fonction des goûts et des couleurs, l'œuvre de Masashi Kishimoto plaira plus ou moins que celle de son camarade Eiichirô Oda. Tous deux peaufinent une œuvre personnelle, piochant çà et là des fondamentaux du genre à mettre en valeur, et d'autres à ignorer. Dans le cas de *Naruto*, la mise en scène se distingue en faisant passer au second plan les valeurs du *nekketsu*, derrière celles que l'on pourrait dire plus intimistes, de la tragédie au sens grec du terme. Chez Kishimoto, tout est affaire de destin, funeste bien sûr. D'abord avec un héros qui n'incarne pas la figure habituelle de l'orphelin : Naruto est un chérubin sacrifié par ses parents sur l'autel de la paix, et la source de son pouvoir n'est pas héréditaire. Elle ne vient pas de cette force du sang que la culture japonaise aime à exalter, mais du démon scellé contre sa volonté dans ce corps d'enfant, démon qui menace à tout instant de se libérer. Ultime corruption du système, et non des moindres, la trajectoire dramatique habituelle du genre et ses valeurs inhérentes se trouvent ici inversées. Car si l'ennemi, une fois défait, rejoint le plus souvent la cause du héros pour l'aider à vaincre l'adversaire suivant, plus puissant et nihiliste encore, c'est tout l'inverse qui se produit dans *Naruto*. L'ultime Némésis en devenir n'est autre que le compagnon et ami de toujours du héros, enfant lui aussi condamné à un destin funeste depuis le massacre de sa famille perpétré par son propre frère. Masashi Kishimoto ne prône donc pas une révolution, mais il crée les personnages les plus incarnés de la bande dessinée

MASASHI KISHIMOTO

"J'ai pu observer très jeune les effets de l'abandon chez plusieurs amis."

... JE VAIS TE DONNER UN TUYAU EN OR !
HEIN ?
PUISQUE TU AS L'AIR D'Y TENIR AUTANT
...
N'EMPÊCHE QUE, CETTE FOIS, J'AURAIS BIEN AIMÉ AVOIR MON DIPLÔME...

“J'ai puisé dans mes souvenirs d'enfant pour concevoir les personnages.”

d'aventure et de jeunesse. Jamais loin du désenchantement, son Naruto lutte pour rassembler les hommes dans un monde qui semble les condamner à la solitude.

Il y a énormément de personnages orphelins dans *Naruto*. Est-ce un archétype que vous affectionnez particulièrement ?

J'ai eu la chance de grandir heureux, entouré de mes deux parents. Mais j'ai pu observer très jeune les effets de l'abandon chez plusieurs amis qui étaient orphelins. Notamment un camarade plus âgé, avec qui je m'entendais si bien que je l'ai suivi au club de base-ball de l'école. Tout au long de notre relation, j'ai pu noter la différence de nos comportements, ses frustrations d'orphelin. On ne lui offrait pas les jouets qui étaient en vogue à l'époque, par exemple. Cet aîné m'a beaucoup marqué, et je me souviens que lorsque je le plaignais, il me répondait qu'avoir des parents pouvait également être une source de problèmes et de conflits. C'était peut-être vrai, mais j'ai toujours eu le sentiment que cette réponse cachait une forme de fierté ou de provocation. Je ne sais pas pourquoi, mais j'étais un enfant assez sensible aux situations familiales compliquées. Je me souviens d'avoir écouté attentivement ce que racontaient mes camarades dont les parents avaient divorcé, et qui ne vivaient qu'avec leur mère. Ils me confiaient leurs problèmes, et j'essayais, dans la mesure du possible, de leur donner des conseils, en même temps que je prenais conscience de leurs troubles et de leur état psychologique. Ainsi, quand je me suis décidé à raconter une histoire autour des ninjas, je me suis souvenu des anciennes provinces de Iga Kôga ou Nara, où l'on dispensait de véritables formations pour espions. La mort était une perspective que l'on acceptait pleinement dans ces familles d'espions, et les enfants en cours d'apprentissage avaient parfaitement conscience qu'ils ne profiteraient pas très longtemps de leurs parents. Une fois acquise l'idée que Naruto et la plupart de ses camarades seraient par nature des orphelins, les souvenirs de mes amis d'enfance (et notamment de ce camarade plus âgé), et tout ce qui pouvait en découler, me sont revenus en mémoire. Je savais que j'allais décrire avec précision ces comportements, et j'ai abondamment puisé dans mes souvenirs d'enfant pour concevoir les personnages de *Naruto*. J'avais tellement de choses à raconter sur le sujet !

D'ailleurs, la famille de sang, quand elle existe encore et qu'elle a résisté à la mort, est toujours dysfonctionnelle dans *Naruto*. Comme si la seule famille qui devait exister était celle des ninjas, cette immense communauté. Comment vous est venue cette idée ?

Il me semblait indispensable de ne pas limiter la notion de famille aux liens du sang. L'exemple le plus évident de cette vision des relations humaines que je tiens absolument à mettre en scène, c'est la relation que développent Naruto et Jiraya. Ces deux êtres solitaires, un orphelin et un ermite, subliment la

À DROITE
Le baptême de Naruto par Jiraya.

NARUTO© 1999 by Masashi Kishimoto/SHUEISHA Inc.

relation de maître à élève pour nouer peu à peu une relation que je qualifierai de filiale. Le sens du mot « famille », tel qu'on l'entend le plus souvent, m'apparaît trop restreint. D'autant que je m'adresse à un public jeune, qui se trouve de plus en plus confronté à la situation du divorce. Cette conception des relations me vient probablement de la région dans laquelle j'ai grandi, où les habitants se regroupaient en communautés dénommées « *kumi* » (clan ou groupe, en français, ndlr). La coutume veut que l'on traite les membres de la communauté à l'égal de ceux de sa propre famille. Chez moi, ce clan s'appelait « *kô-gumi* », et l'on s'organisait des groupes de huit à dix personnes pour aller, par exemple, couper le bois qui servait à faire chauffer le bain. Pendant le temps de la récolte de riz, ceux qui terminaient en premier devaient assister leurs voisins. Les membres du clan se réunissaient une fois par mois pour dîner, et lors des cérémonies funéraires, ils s'asseyaient les premiers. Si l'une des familles conviait le prêtre au repas qui se tient après la prière, les autres membres du clan étaient aussi invités à table pour prier. Le fonctionnement social du clan était identique à celui d'une famille, voilà pourquoi le *kumi* a eu tant d'importance dans mon enfance. Mon village, en fait, fonctionnait sur un modèle proche des communautes fondées par les ninjas. Et fatalement, cette expérience m'a influencé au moment de la création de ce système des villages dans *Naruto*. Notamment dans la mesure où, dès le début, j'ai su que les ninjas formeraient une seule et grande famille.

Naruto et Sasuke, au fond, sont les deux faces d'une même condition : celle de l'orphelin. Mais ils l'affrontent de manière diamétralement opposée.

J'ai délibérément choisi d'opposer les deux personnages. Leur différence s'explique par le fait que Naruto est orphelin de naissance, tandis que Sasuke a encore ses parents. Il souffre de leur présence avant de découvrir, à leur mort, qu'il souffre bien plus de leur disparition. Et c'est là que l'opposition avec Naruto s'accentue une première fois : Sasuke reproche à ce dernier son incapacité à comprendre la douleur du deuil, lui qui n'a jamais connu l'amour filial. Et c'est vrai que Naruto ne comprend pas. Il faut attendre qu'il se trouve sous le patronage de Jiraya, qui apparaît comme un maître, lui donne de l'amour et prend peu à peu la place d'un père de substitution, avant de mourir assassiné, pour que Naruto prenne la mesure de ce que signifie une disparition comme celle-ci. Mais il fait cette expérience trop tard pour pouvoir échanger avec Sasuke.

Les réactions face au deuil accentuent les différences entre les personnages. Sasuke se fait submerger par la haine, une haine d'une puissance égale à l'amour qui l'animait auparavant. Tandis que chez Naruto, la blessure du deuil marque le départ d'une réflexion sur la vengeance, la souffrance et la manière dont les actes et la personnalité peuvent évoluer. Il comprend qu'il doit apprendre à se dominer, après avoir vu les effets de la douleur sur Sasuke. C'est là sa véritable performance en tant que héros : il parvient à survivre au deuil sans succomber au désir de vengeance, à distinguer le besoin

> *"Il me semblait indispensable de ne pas limiter la notion de famille aux liens du sang."*

C'EST NOTRE CAPACITÉ À RÉCOLTER DES INFORMATIONS, QUI EST MISE À L'ÉPREUVE...
...DE TESTER NOS TECHNIQUES DE CAMOUFLAGE ET DE DISSIMULATION !!!
...MAIS PAS N'IMPORTE COMMENT ! NOUS DEVONS EMPLOYER DES MÉTHODES FURTIVES POUR NE PAS ÊTRE REPÉRÉS !
AUTREMENT DIT, L'EXAMINATEUR SOUHAITE QUE NOUS COPIONS LES UNS SUR LES AUTRES
"UN NINJA DOIT SAVOIR LIRE ENTRE LES LIGNES..."
...DE RASSEMBLER LES BONNES RÉPONSES EN LES COPIANT DISCRÈTEMENT, À L'INSU DES PIONS...
LE BUT DE L'ÉPREUVE EST DONC...
...ET AUSSI POURQUOI 2 POINTS SEULEMENT SONT RETIRÉS À CEUX QUI SE FONT PRENDRE... AU LIEU D'UNE ÉLIMINATION DIRECTE...
EN FAIT, ON A LE DROIT À 4 ERREURS.
ÇA EXPLIQUE POURQUOI LE DÉCOMPTE DES POINTS EST DÉGRESSIF...
NARUTO © 1999 by M[illegible] Kishimoto/SHUEISHA Inc.

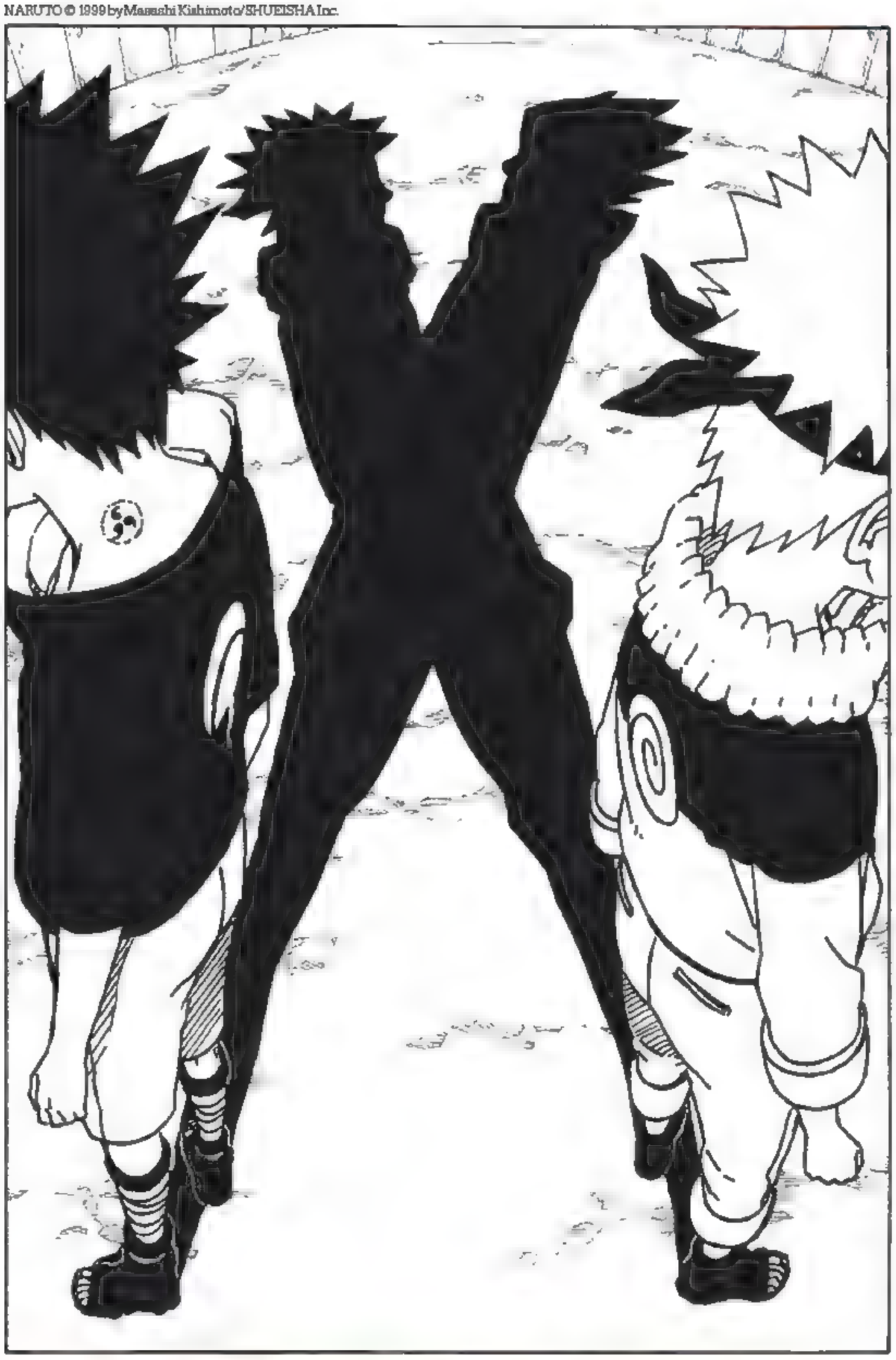
À DROITE
Une épreuve scolaire qui vise à tester les capacités à tricher des étudiants.

personnel de l'intérêt collectif.
J'ai cultivé cette opposition en faisant en sorte qu'elle s'accentue par étapes, et je voulais qu'elle prenne le lecteur à contre-pied. Car Naruto, de prime abord, apparaît émotif, instinctif, et Sasuke froid, calculateur et réfléchi. Mais le temps montre que les apparences sont trompeuses, que l'émotif et le réfléchi ne sont pas ceux qu'on imaginait.
Si je devais être tout à fait franc, je dirais que la réalité m'apparaît complexe. Je me sens au fond plus en phase avec Sasuke, car je ne pourrais ni ne voudrais pardonner au meurtrier d'un membre de ma famille. Je me retrouve assez sincèrement dans les réactions de Sasuke. En même temps, raisonner comme lui mène à une surenchère dans la violence et, en fin de compte, à la guerre.
L'histoire se répète inlassablement, or c'est un cercle qu'il faut briser.
Ma série parle beaucoup de ce besoin de se souvenir des erreurs du passé pour ne pas les réitérer. Pour être tout à fait honnête, surmonter ses traumatismes comme le fait Naruto me semble idéaliste, un peu naïf. Mais je crois que ce genre d'utopie doit exister et être défendue dans le *shônen*. Le genre se doit avant tout d'être porteur d'espoir.

Les enfants sont souvent les instruments des projets des adultes. Et vous les invitez régulièrement à la désobéissance. Dès les premiers chapitres, devenir ninja, c'est estimer quand on doit tricher ou désobéir. Avez-vous eu conscience, derrière l'optimisme et la joie de Naruto, de montrer une enfance brimée par la société ? Et ne développeriez-vous pas, inconsciemment, un discours un peu anarchiste ?
Enfant, j'étais très obéissant. Je ne me serais jamais permis de contester l'avis de mes parents ou des professeurs, quand bien même je n'étais pas d'accord. J'avais peur des adultes, mais également de la société en général. Je n'ai jamais ressenti de colère ou une frustration particulière à ce sujet, je constatais en silence les contradictions dans le discours des adultes, sans en faire état. Il faut dire que l'arrivée du capitalisme au Japon, après-guerre, a permis à nos parents de mettre en place un environnement très favorable à ma génération. Et nous nous devions de leur en être reconnaissants, de les remercier et de leur obeir. La plupart des enfants que j'ai côtoyés étaient comme moi, et ceux qui étaient plus curieux, plus punks ou plus indépendants, ne m'ont pas suffisamment marqué, je crois, pour que je veuille les intégrer à mes histoires. Je crois qu'instinctivement, j'ai tendance à créer des personnages qui sont plutôt des enfants sages. En revanche, il est évident que je ne me gêne pas dans mes mangas ! Je m'exprime d'autant plus librement que j'installe l'intrigue dans un monde que j'ai créé moi-même. C'est peut-être un peu lâche (rires), et c'est bien pour ça que je n'irais pas jusqu'à me dire anarchiste ! Sorti de l'écriture, je suis plutôt obéissant.

Le monde de *Naruto* est toujours perturbé par de grandes menaces dont l'objet, de prime abord, est politique. Mais peu à peu, vous

NARUTO © 1999 by Masashi Kishimoto/SHUEISHA Inc.



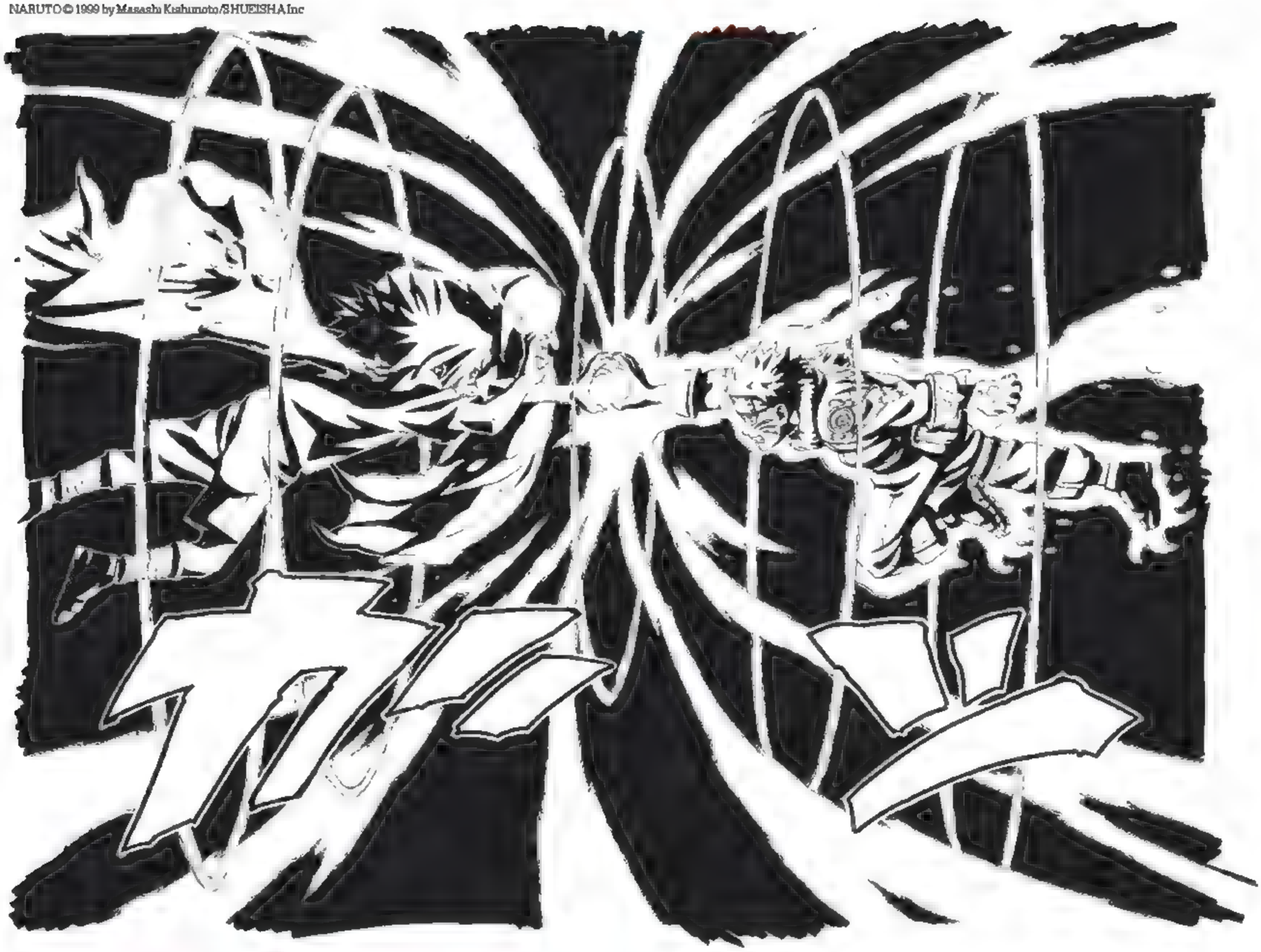
À MANGA
Naruto et Sasuke, deux enfants aux parcours diamétralement opposés.

> *"J'ai préféré détailler les circonstances de sa naissance, de sa transformation en monstre."*

révélez que le projet social n'est, chez les démons, qu'une façade cachant des traumatismes liés à l'enfance, des angoisses insurmontables, des blessures toujours ouvertes, que le temps a transformées en un projet politique délirant.
Dès les premiers chapitres de *Naruto*, je parle des guerres de pouvoir, des enjeux et des projets des principaux protagonistes. Mais le sujet qui m'intéresse et que je creuse, ce n'est pas tant la réalisation de ces projets que les motifs de mes personnages : comment en sont-ils venus à agir comme ils le font ? C'est ce processus de construction psychologique qui m'intrigue. Et je crois que le lecteur est comme moi : il veut surtout comprendre. Je décris donc peu à peu l'environnement dans lequel ces personnages ont vécu, j'explique les circonstances de leurs actes, je fais en sorte que le lecteur puisse éprouver de la sympathie pour ces personnages qui sont *a priori* mauvais. Dans les revues *shônen*, l'ennemi doit incarner une forme de mal absolu. Mais d'autres séries le font déjà, et je ne voulais pas que *Naruto* s'inscrive dans ce schéma. Plutôt que de m'attarder sur la description de l'ennemi, sur sa puissance et son action, j'ai préféré détailler les circonstances de sa naissance, de sa transformation en monstre. Les motifs de ces personnages sont d'ailleurs assez simples, ce sont les sentiments personnels, les traumatismes de l'enfance, des problèmes familiers qui suscitent l'identification, et donc l'empathie. Je fais aussi attention à distribuer les indices de leur passé avec parcimonie, afin que leur caractérisation ne soit pas trop simpliste. J'avance par étapes, afin de m'assurer que le lecteur s'identifie lentement. Je fais aussi attention à créer des personnages très différents les uns des autres, mais également distincts de ceux des autres séries publiées à côté de la mienne dans le magazine *Jump*.

Justement, l'une des grandes caractéristiques de votre travail, c'est le design de vos personnages. Sur le plan vestimentaire, vous vous détachez beaucoup des stéréotypes, notamment ceux du Japon médiéval et militaire. On voit que vous travaillez beaucoup les vêtements, que vous êtes attentif à la mode. D'où viennent vos influences en termes de design ?
Les animateurs de *Naruto* me complimentent souvent sur le design de mes personnages, pour leur caractère excentrique qui, au passage, complique encore plus leur travail. Personnellement, je n'en suis pas vraiment conscient. Évidemment, j'ai choisi à dessein de m'écarter de la représentation académique des ninjas toujours vêtus de noir, je ne voyais pas l'intérêt de reprendre une image tellement utilisée. J'ai ainsi pris volontairement la direction inverse, avec un petit blond habillé en orange et qui n'est même pas Japonais. Je voulais que mes personnages s'inscrivent dans un imaginaire pop, à l'image de ceux d'Akira Toriyama. C'était surtout ça l'idée de départ. Ensuite, il y a évidemment quelques particularités qui

NARUTO © 1999 by Masashi Kishimoto/SHUEISHA Inc



"Je me suis beaucoup inspiré de Dragon Ball pour concevoir Naruto."

sont propres à mes obsessions, comme les fermetures Éclair, car je trouvais drôle d'introduire des éléments anachroniques dans cet univers de prime abord médiéval ; je pense aussi aux sandales, car j'adore dessiner les orteils. Je dois être fetichiste des doigts et des orteils, ce qui est bizarre, j'en conviens (rires) ! Concernant le design pur, il m'est arrivé à mes debuts de compulser des magazines de mode. Je customisais alors à ma sauce les vêtements qui me plaisaient. Mais j'ai aussi rapidement compris qu'il ne fallait pas trop entrer dans les détails, car le dessin devenait trop complexe pour pouvoir tenir un rythme hebdomadaire.

Vous venez de citer Akira Toriyama. Avec Katsuhiro Ôtomo, il est l'une de vos influences majeures. Leurs deux styles vous ont beaucoup influencé, et vous avez plusieurs fois confessé votre difficulté à vous en écarter. Aujourd'hui, avec votre regard professionnel, comment décririez-vous l'esthétique de ces deux auteurs, sur le plan technique ? Que reste-t-il, selon vous, de leur influence sur votre propre travail ?

Toriyama et Ôtomo m'impressionnent depuis que j'ai découvert leurs œuvres, quand j'étais adolescent. Akira Toriyama a incontestablement enrichi le genre *shônen* d'une esthétique pop. Je me suis beaucoup inspiré de *Dragon Ball* pour concevoir *Naruto* : un roman initiatique où le personnage vieillit, où il fait régulièrement face à des épreuves *a priori* insurmontables – mais qu'il doit inexorablement apprendre à surmonter au prix d'efforts colossaux –, et enfin une structure scénaristique qui se découpe en deux époques. Le style de Toriyama m'impressionne toujours énormément et, plus jeune, j'ai passé pas mal de temps à tenter de l'analyser : ses corps ne sont pas réalistes et subissent de nombreuses disproportions ou simplifications, que certains pourraient prendre pour des maladresses. Mais, en fait, tout est maîtrisé. Il cherche à créer un effet, comique ou dramatique. Et la manière dont il dessine les décors montre bien à quel point Toriyama maîtrise son trait : les proportions et les perspectives sont justes, et le trait est particulièrement détaillé. Il y a là un contraste graphique qui provoque un effet que j'aime beaucoup, mais que je ne parviens pas à maîtriser. Toriyama est un maître des effets graphiques. J'admire aussi la lisibilité de son découpage. Il dessine beaucoup de scènes cadrées avec un peu plus de recul qu'on le fait habituellement, afin d'élargir le plan, pour pouvoir inclure dans l'image plus de protagonistes et de décor. Ces cases-là montrent combien le découpage, le suivi de l'action et

l'interaction avec l'environnement sont parfaitement maîtrisés : chaque personnage est exactement à la bonne place, il n'y a aucune incohérence. C'est encore plus éclatant dans les scènes d'action, où la lecture des mouvements physiques, la manière d'enchaîner les actions restent parfaitement intelligibles pour le lecteur, sans le moindre effort à fournir ! On me dit souvent que mes mangas manquent de lisibilité. Vraiment, le talent de Toriyama dans le découpage de l'action est vraiment indépassable, d'autant qu'il le conjugue à une variété de cadrages, comme la plongée où, là encore, il excelle. Ôtomo est, lui aussi, un maître incroyable, il a poussé son esthétique dans une direction complètement personnelle. Par exemple, il s'attarde sur le moindre détail, même s'il se doute que le lecteur ne s'en rendra pas compte. J'aime ce geste artistique chez lui. Et ses œuvres m'ont durablement marqué, qu'il s'agisse de *Dômu* ou d'*Akira*. Pour moi, ses thèmes ne sont pas exprimés frontalement, mais ils s'exhalent lentement de ses personnages. *Akira* m'apparaît comme une œuvre insurpassable. Ôtomo était influencé par Moebius, et en termes de dessin pur, on est dans une tout autre dimension que la mienne. C'est intouchable. Sans parler de son talent exceptionnel pour le découpage, le rythme et, surtout, le cadrage. Les focales varient constamment, et il arrive en plus à reproduire les déformations optiques correspondant à chacune de ces focales. Les perspectives déformées de ses plans d'ensemble, en grand-angle ou en *fisheye*, sont renversantes de beauté et, en plus, elles ne sont pas gratuites, elles traduisent les sentiments qu'éprouvent les personnages sur le moment. Ôtomo dessine avec un appareil photo dans la tête, c'est extrêmement rare dans le manga. Il est le seul – avec Taiyou Matsumoto – à savoir faire ça au Japon. Et ce n'est pas un hasard, tous les deux ont été beaucoup influencés par la bande dessinée européenne, et par Moebius en particulier. Ôtomo est le premier à avoir poussé à ce point le dialogue entre manga et cinéma. *Dômu* était mis en scène comme un film et, avant de le lire, je ne m'étais jamais dit qu'il était possible de raconter une histoire en manga sous cette forme-là.

La fin de *Naruto* est annoncée pour bientôt. À quel moment décide-t-on qu'il est temps de conclure une série aussi longue ? Et y a-t-il des doutes sur la direction à donner à sa conclusion ?
Pour moi, le personnage de Naruto ne pouvait exister sans refléter son opposé, c'est-à-dire Sasuke. Comme dans les rapports de complémentarité entre couleurs, Naruto cherche la reconnaissance, tandis que Sasuke n'accepte pas les autres. Si chacun d'eux arrive finalement à régler ses propres problèmes, leur relation sera arrivée à son terme, et la serie n'aura plus de raison de se poursuivre. J'ai encore quelques doutes, mais la dernière scène, je l'ai bien en tête. Il me faut également en terminer avec le personnage de Kaguya et sûrement étoffer celui d'Obito. Et toute la structure sera ensuite posée pour débuter le grand final. ◆

Mille mercis aux équipes de Kana et de Shûeisha, ainsi qu'à Aude Lucé de l'Institut français du Japon.

NARUTO © 1999

Frank Le Gall
LE TRÉSOR DE L'ÉCRITURE

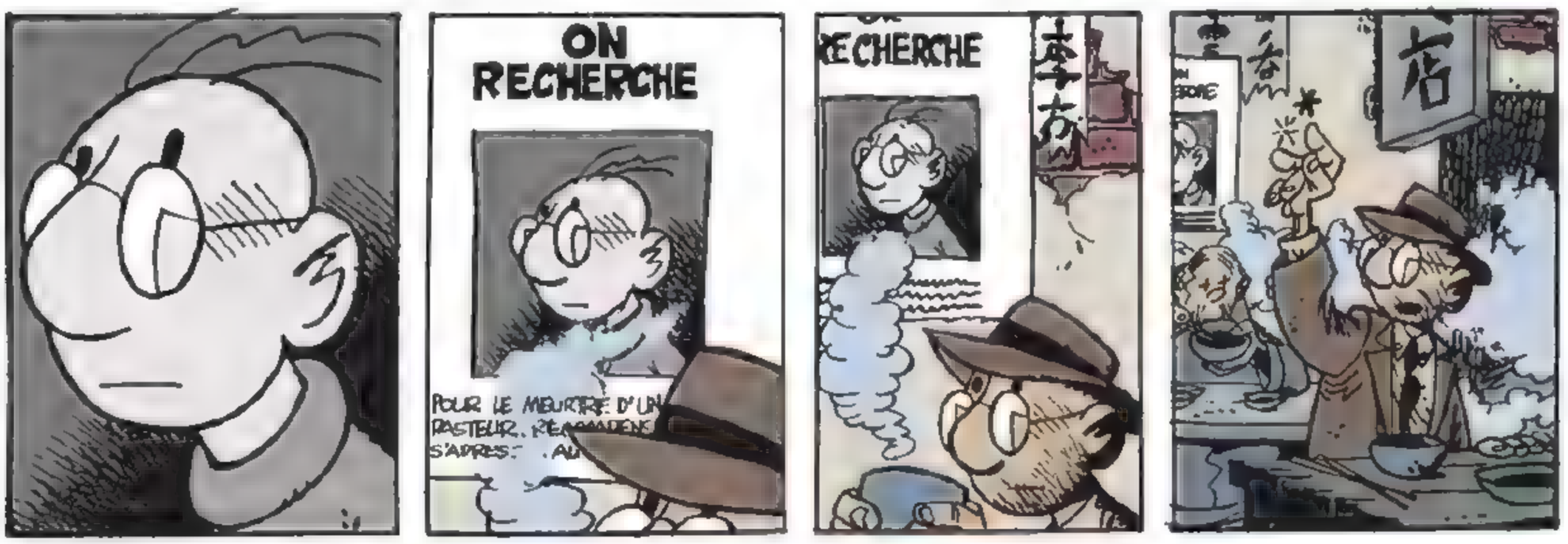
Près de dix ans après sa dernière aventure, Théodore Poussin amorce son retour. En attendant le nouvel album, *Cocos Nucifera Island,* Frank Le Gall revient sur l'histoire de son personnage. C'est-à-dire sur sa propre histoire.

— PAR NICOLAS TELLOP —

Théodore Poussin est comme Tintin : un explorateur, toujours en quête d'aventures, dont le visage sans aspérité évoque un masque, une page vierge ou une surface ne demandant qu'à refléter le monde. À la différence que Théodore chausse une paire de lunettes fendues par un reflet. Le regard qui se devine derrière révèle une ambiguïté. Trompé par les apparences, Théodore part en fait en quête d'un monde qui se dérobera perpétuellement sous ses pieds. Pour ce romantique breton solidement ancré sur son sol natal, l'accession au monde – soit à lui-même – s'esquisse le jour où s'offre à lui la possibilité de voguer vers l'Orient. Enfin, il croit pouvoir poser des images sur ces destinations aux consonances exotiques qui le font rêver depuis l'enfance. Mais il ne le sait pas encore, ce voyage sera surtout le théâtre du mystère de ses origines. Et plus il frayera sa route sur les flots, plus Théodore réécrira sa propre histoire en démêlant les lignes de son existence et en débusquant, contre sa volonté, les réalités qui s'y dissimulaient. Ce que les lecteurs ignorent, c'est que ce sympathique personnage abrite une part de l'intimité de Frank Le Gall. En commençant la série, le dessinateur cherchait beaucoup à sublimer l'histoire de son grand-père. Et cette histoire, naturellement, est devenue peu à peu la sienne. Dans *Théodore Poussin*, les couleurs de l'aventure distraient le lecteur, mais les lignes, elles, tracent un chemin vers le cœur de l'auteur.

Comment est né *Théodore Poussin* ?
En réaction à une certaine bande dessinée émergeant au début des

Théodore Poussin, un personnage en quête de lui-même.



Le Gall © Dupuis

Le Gall © Dupuis

EH BIEN THÉO ?... TU NE DIS PLUS RIEN !!... NE ME DIS PAS QUE CE VIEUX SIPHONNÉ T'A IMPRESSIONNÉ À CE POINT ?!...
QUEL IMBÉCILE ! PENSE À SAÏGON ! PENSE À TON VOYAGE !
"AMEEEEEEEER SAVOIR, CELUI QU'ON TIRE DU VOYAAAAGE !
"UN VIEUX FOU, TOUT À L'HEURE NOUS L'A DIT SANS EMBAAAAGÉS..."
OH OH ! MA PAROLE !! DENNI FAIT DES VERS ! TU ENTENDS ÇA, THÉO ?!
J'AVAIS UN BARRAGE PLUS DIFFICILE À FRANCHIR : CELUI DE "MES FEMMES"... ET JE PARCOURUS D'AUTANT PLUS VITE LE CHEMIN QUI ME SÉPARAIT DE ROSENDAËL QUE JE RÉCITAIS SANS DÉSEMPARER LA LISTE DES NOMS MAGIQUES QUI AGRÉMENTAIENT MES RÊVES : CEYLAN, SINGAPOUR, HAÏPHONG...

La liste des noms magiques qui appellent au voyage, jusque sur la couverture du livre de Joseph Conrad.

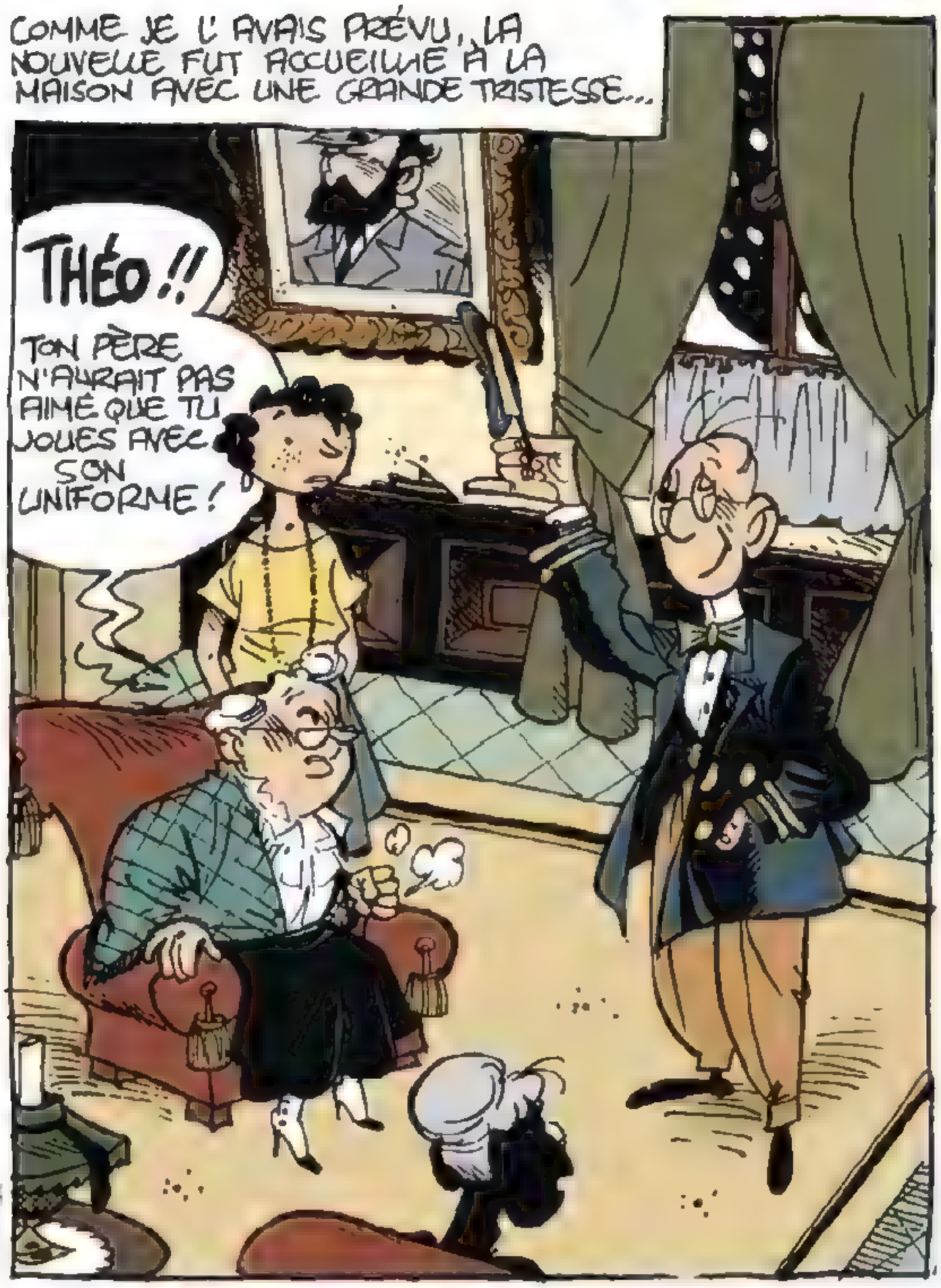
années 1980. À l'époque, les jeunes dessinateurs du *Journal de Spirou*, dont je faisais partie, étaient fascinés par les récits désespérés, dans l'air du temps, que l'on trouvait dans *(À suivre)*, comme ceux de Muñoz et Sampayo, ou de Tardi. J'avais moi-même réalisé pour *Spirou* une série policière assez noire. Puis, j'en ai eu assez. Je songeais beaucoup aux bandes dessinées d'aventures qui me fascinaient enfant (tel *Le Lotus bleu* d'Hergé) et qui ne se faisaient plus. Or, à la même époque, mon grand-père me racontait ses souvenirs de jeunesse à propos de l'Indochine et des voyages qu'il avait faits en 1926 et 1927. C'était un matériau intéressant, du moins inédit. Et le mélange des deux a convaincu les éditeurs de *Spirou*. J'y ai ajouté un ton un peu littéraire, alors que la bande dessinée se complaisait dans l'esthétisation – l'apogée étant sans doute *Silence* de Comès, ou les multiples séquences muettes d'Hugo Pratt, qui pourtant savait manier la langue. J'ai toujours aimé les textes, et je voulais un graphisme classique – dans la mesure où l'on peut « choisir » son graphisme. J'ai toujours craint de m'enfoncer dans la stylisation, car elle empêche de faire tout ce que l'on veut. Fred, par exemple, que j'aimais beaucoup et que j'admirais tout autant, avait développé un graphisme qui lui interdisait certaines couleurs, certaines choses qu'il ne pouvait pas rendre. Je trouve dommage d'être bloqué par son dessin. J'aime le style d'Hergé car il autorise l'humour autant que la dramatisation. Par exemple, dans *Tintin au Tibet*, certaines séquences émeuvent, alors qu'elles reposent sur un graphisme comique. C'est ça la « formule *Theodore* » : un dessin classique qui évolue vers du semi-réaliste avec un scénario qui reste plutôt réaliste et littéraire.

FRANK LE GALL

"J'aime le style d'Hergé car il autorise l'humour autant que la dramatisation."

Qu'est-ce qui est arrivé en premier : le personnage ou le scénario ?

De l'œuf ou du poussin ? Je pense que c'est le personnage. Je suis parti de l'histoire de mon grand-père, qu'il fallait que je développe car elle n'était pas franchement rocambolesque, quand bien même il s'agissait d'une mission secrète. Il était aide-commissaire de bord sur un bateau et, en marge de ses fonctions, il devait enquêter sur la disparition de centaines de milliers de bouteilles de pastis. Ce n'est pas tout à fait glorieux, il fallait donc que je trouve un autre prétexte. J'ai commencé par créer un petit bonhomme proche de mon grand-père : l'opposé d'un Corto Maltese, soit un jeune employé de bureau chaussé de lunettes et qui s'appellerait Théodore, comme lui. J'ai construit le personnage par petites touches, et je me suis rendu compte qu'il était idiot de s'intéresser à cette enquête sur le pastis. Mon grand-père racontait aussi une autre histoire, qui lui paraissait plus accessoire, mais ne l'était


COMME JE L'AVAIS PRÉVU, LA NOUVELLE FUT ACCUEILLIE À LA MAISON AVEC UNE GRANDE TRISTESSE...
THÉO !!
TON PÈRE N'AURAIT PAS AIMÉ QUE TU JOUES AVEC SON UNIFORME !
Le Gall Dupuis

Le fantôme du père.

> *"C'est un coup de chance. Les premières pages sont dictées par le récit de mon grand-père."*

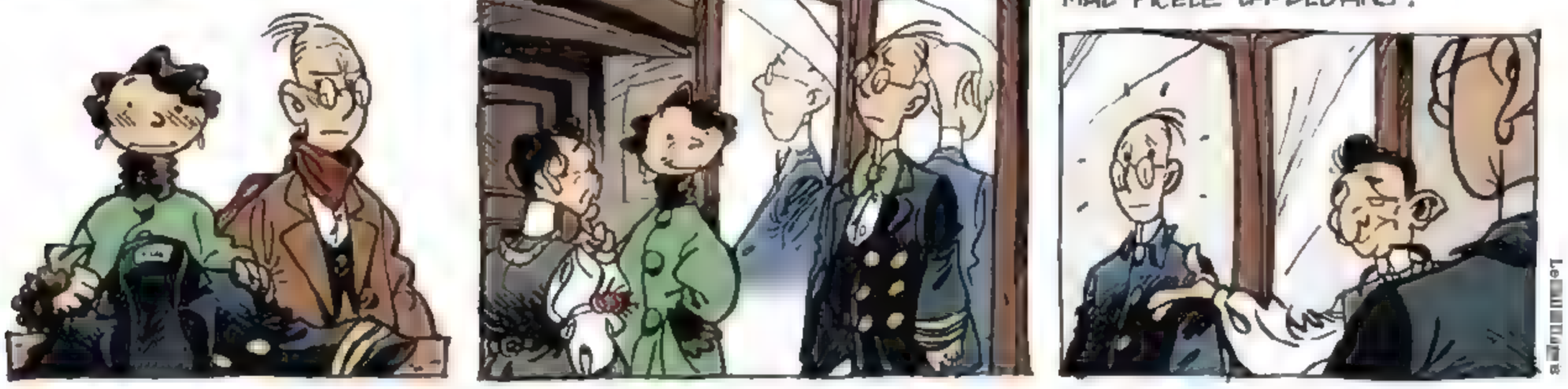
pas : la quête de la tombe d'un oncle qui vivait à Haïphong, mort en 1917. Sa mère lui avait demandé d'aller se recueillir au nom de toute la famille. Mais une fois sur place, mon grand-père n'a jamais trouvé la tombe. Et là, tout à coup, il y avait des questions, des mystères, des pistes qui s'esquissaient...

Capitaine Steene lance pour le personnage la quête de ses origines. Qu'est-ce qui motivait ce thème ?

C'est une question qui nous concerne tous. Pour en livrer une analyse a *posteriori*, j'ai investi dans *Théodore* les idées et les sentiments qui m'animaient en vieillissant. J'avais 20 ans lorsque j'ai réalisé les premières planches qui préfiguraient la série, et 23 lorsque j'ai rédigé les véritables premières notes sur *Théodore*. Tout au long de la série, je suis passé de jeune homme à jeune adulte, puis à jeune père de famille. Là est apparu ce rapprochement que chacun fait avec son père en devenant soi-même père... Lui et moi étions subitement sur un pied d'égalité. En vieillissant, nous avons développé une intimité inattendue, discutant de sujets dont on ne parle pas forcément avec ses enfants... Tout cela se réalisait en parallèle de l'écriture de *Théodore*, et l'influençait. Quand j'ai écrit l'album *Capitaine Steene*, il n'était pas question de partir dans une quête des origines. Je n'avais d'ailleurs pas prévu de suite, je n'étais pas assez professionnel pour mettre sur pied une série.

Les premières planches de _Capitaine Steene_ posent étonnamment les bases d'un récit fondé sur la filiation. Théodore apparaît d'emblée comme un orphelin de père, et quand il essaie le costume de ce géniteur disparu, son rapport à l'image des origines est mis en cause : le portrait du mort accroché au mur surplombe la scène tel un juge défavorable, tandis que le miroir reflète la déception du héros, à défaut de l'image glorieuse attendue. Tout est déjà là.

C'est un coup de chance. Les premières pages sont dictées par le récit de mon grand-père : cette histoire d'uniforme retaillé vient de lui. Son père est mort quand il avait 17 ans. Il a dû abandonner les études. Et s'il ne voulait pas devenir marin comme son père, capitaine au long cours dans la marine marchande, il fut néanmoins contraint de rentrer aux Chargeurs réunis comme commis aux écritures, parce que son père était connu et important dans cette compagnie. Il lui est venu ensuite une forte envie de voyager, et un supérieur lui a proposé de partir pour l'Indochine avec cette mission secrète. C'est là que mon grand-père s'est aperçu, une fois de plus et avec amertume – car ce n'était pas la première fois dans sa vie –, qu'il n'avait rien de son père. Il a surtout été élevé par des femmes : sa mère, sa sœur et sa grand-mère. Mon grand-père a toujours eu conscience d'être pour sa part quelqu'un de timoré, qui ne courait pas après le danger. Cet épisode de l'essai de la veste, je m'en sers uniquement parce que mon grand-père le mentionne. Mais ça n'aura pas d'incidence pendant longtemps.
Je mets ensuite en place des éléments comme Novembre et d'autres choses jusqu'à ce que, arrivé au quatrième album, mon éditeur, Philippe Vandooren, me force à répondre à certaines questions. Il me dit qu'il faut éviter de laisser les interrogations en suspens, que le public n'aime pas ça. Je résiste


IL FALLAIT, DE LA VESTE D'UNIFORME EN DRAP BLEU DE MON PÈRE, FAIRE POUR MOI QUELQUE CHOSE QUI RESSEMBLÂT À UNE AUTRE VESTE...
...COMPTE TENU DE CE QUE MON PÈRE, QUI ÉTAIT PLUS PETIT QUE MOI, PESAIT ENVIRON TRENTE KILOS DE PLUS...
UN TAILLEUR DE 3e ZONE — QUI D'AUTRE EN EÛT VOULU ? — FUT CHARGÉ DE L'OPÉRATION. MALS MALGRÉ EN BONNE VOLONTÉ, JE ME SENTAIS BIEN MAL FICELÉ LÀ-DEDANS !

Le poids de l'image du père.

tout de même parce qu'une fois toutes les réponses données, qu'écrit-on ? « Tu seras obligé de trouver de nouvelles idées, me répond alors Vandooren, ce sera encore mieux. » J'y réfléchis, et tout à coup, en travaillant sur une planche, j'ai un déclic : et si Charles Steene était le véritable père de Théodore ? À partir de là, chacun a pris son rôle. L'histoire prend un tout autre sens !

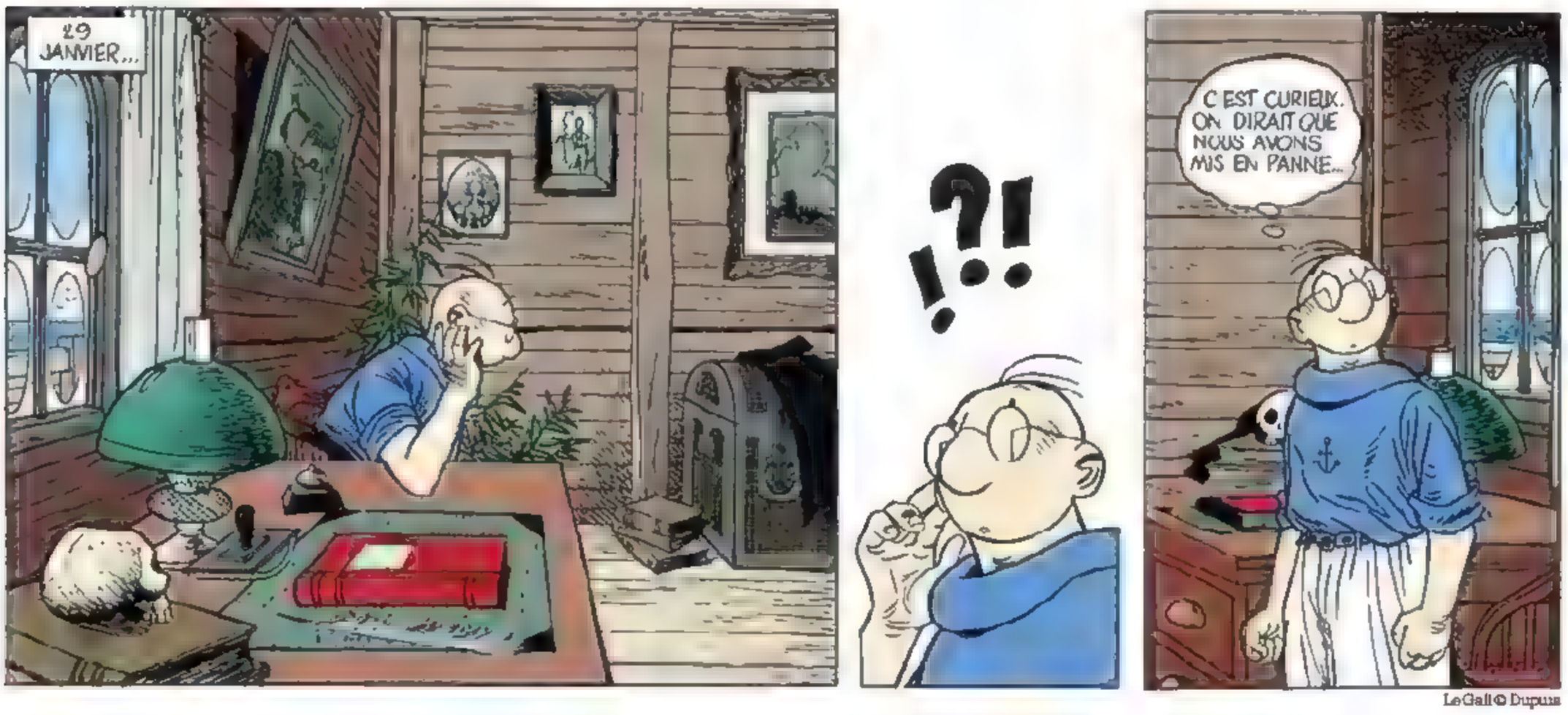
D'une certaine façon, cette ambivalence est déjà présente au départ. La quête du personnage y est doublement formulée : d'une part, féconder l'imaginaire avec des images de l'ailleurs, et d'autre part, retrouver une tombe.

Cette ambivalence m'intéressait, en partie à cause de la réminiscence d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, d'autant que son adaptation par Coppola dans *Apocalypse Now* était à l'époque encore récente. Par la suite, Théodore a peur de devenir comme son vrai père, un type violent. Mais, comme lui, il devient une légende. C'est la grande histoire de *Théodore*, cette boucle qui se dessine. La série raconte les soubresauts d'une liaison entre un homme et son père, et ce sujet m'importe beaucoup dans la vie. Il a surgi involontairement, et plus tard, j'en ai pris conscience et j'ai commencé à le structurer. Quand on écrit, on n'écrit que le premier mot. Tous les suivants découlent du premier. Dès le deuxième, on n'a plus le choix. La révélation a lieu dans le sixième album, *Un passager porté disparu*. Car les volumes précédents n'étaient pas le lieu idéal pour ces révélations. Il fallait que Théodore rentre chez lui pour découvrir les mensonges sur lesquels sa vie repose.

Le volume suivant, *La Vallée des roses*, est justement le livre de l'illusion et du mensonge.

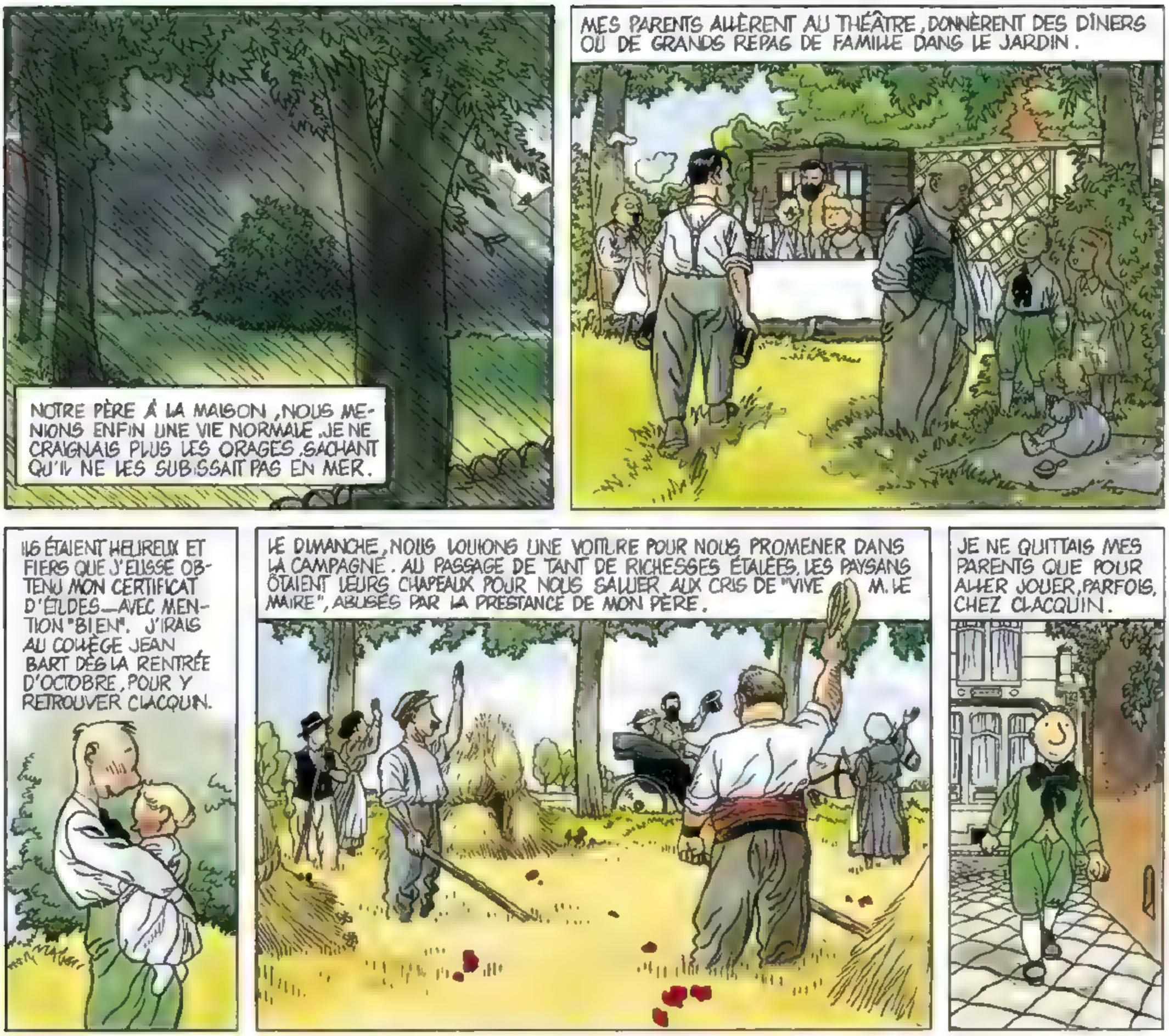
Ce thème me tient à cœur : l'enfant qui vit dans un monde de mensonges. Il y a une dimension enchantée qui s'y rapporte. Les cerises dans les arbres, les jeux avec les copains : cet idéal de l'enfance existe, mais en même temps, les adultes leur mentent en permanence, ils leur cachent certaines vérités. C'est ainsi dans toutes les familles. Je n'en ai jamais connues qui n'aient pas de squelettes cachés dans les placards. Et il en allait de même pour mon grand-père, dont les récits remontaient souvent loin dans le temps. Ce qui l'intéressait, lui aussi, c'était de raconter son enfance. Il avait même commencé à écrire son histoire. À l'époque, on travaillait un peu sur le même sujet, lui sur le vrai Théodore, et moi sur son homologue de papier. Pour tout dire, au tout début, j'avais surtout envie d'écrire des histoires

Le travail de l'écriture comme médiation sur soi.



LeGall © Dupuis

Le Gall © Dupuis


NOTRE PÈRE À LA MAISON, NOUS MENIONS ENFIN UNE VIE NORMALE. JE NE CRAIGNAIS PLUS LES ORAGES, SACHANT QU'IL NE LES SUBISSAIT PAS EN MER.
MES PARENTS ALLÈRENT AU THÉÂTRE, DONNÈRENT DES DÎNERS OU DE GRANDS REPAS DE FAMILLE DANS LE JARDIN.
ILS ÉTAIENT HEUREUX ET FIERS QUE J'EUSSE OBTENU MON CERTIFICAT D'ÉTUDES — AVEC MENTION "BIEN". J'IRAIS AU COLLÈGE JEAN BART DÈS LA RENTRÉE D'OCTOBRE, POUR Y RETROUVER CLACQUIN.
LE DIMANCHE, NOUS LOUIONS UNE VOITURE POUR NOUS PROMENER DANS LA CAMPAGNE. AU PASSAGE DE TANT DE RICHESSES ÉTALÉES, LES PAYSANS ÔTAIENT LEURS CHAPEAUX POUR NOUS SALUER AUX CRIS DE "VIVE M. LE MAIRE", ABUSÉS PAR LA PRESTANCE DE MON PÈRE.
JE NE QUITTAIS MES PARENTS QUE POUR ALLER JOUER, PARFOIS, CHEZ CLACQUIN.

courtes qui pouvaient intervenir avant le voyage de Théodore : des chroniques d'enfance, des récits de trois ou quatre pages… Mais mon éditeur me reprochait l'absence de chutes. Pour lui, une nouvelle reposait toujours sur une chute, et il citait Roald Dahl en exemple. Mais moi, au contraire, je voulais tendre vers quelque chose de plus impressionniste, des histoires sans intrigue, un peu aériennes. Hélas, cela ne se faisait pas en 1984 — il était impossible de publier ça dans *Spirou*. Quand je reprends ce projet quelques années plus tard, après la révélation des origines de Théodore, *La Vallée des Roses* prend un autre sens. Pendant tout l'album, Théodore parle de son père, mais ce n'est pas le sien. Le lecteur le sait et se trouve immergé dans la jungle des mensonges révélés dans le tome six. La magie de l'enfance est portée par les couleurs aquarellées, et en même temps, je montre la noirceur tapie derrière. Certaines pages des scénarios d'époque se sont trouvées inchangées dans la nouvelle version, mais mon éditeur n'y trouvait plus rien à redire. L'album a beaucoup plu aux auteurs qui aspiraient à une bande dessinée un peu différente, plus intimiste. Je pense que ce doit être l'un des premiers récits autobiographiques dans la bande dessinée franco-belge, car c'est bien cela dont il s'agit : une autobiographie. Géographiquement, on est sur les traces de mon grand-père, mais l'histoire est la mienne.

> *"Je voulais tendre vers quelque chose de plus impressionniste, des histoires sans intrigue, un peu aériennes."*

C'est là qu'il faudrait parler de Proust. J'ai l'impression que la clé de la série, comme dans *À la Recherche du temps perdu*, c'est le palimpseste. C'est là que votre écriture est la plus proustienne. Il y a un jeu de substitution qui renvoie l'histoire de Théodore à celle de votre grand-père, et de là à la vôtre.

Théodore va réécrire sa vie par-dessus celle de son père, pour s'en détacher. Et

Le temps de l'enfance et des mensonges.

Le Gall © Dupuis

PUISSENT LES MURS RÉSONNER ENCORE POUR TOI, MON CHER PÈPÈRE, MON GRAND AMI, DES ÉCHOS DE NOS KIKES ET DE NOS TAQUINERIES...

AU REVOIR !

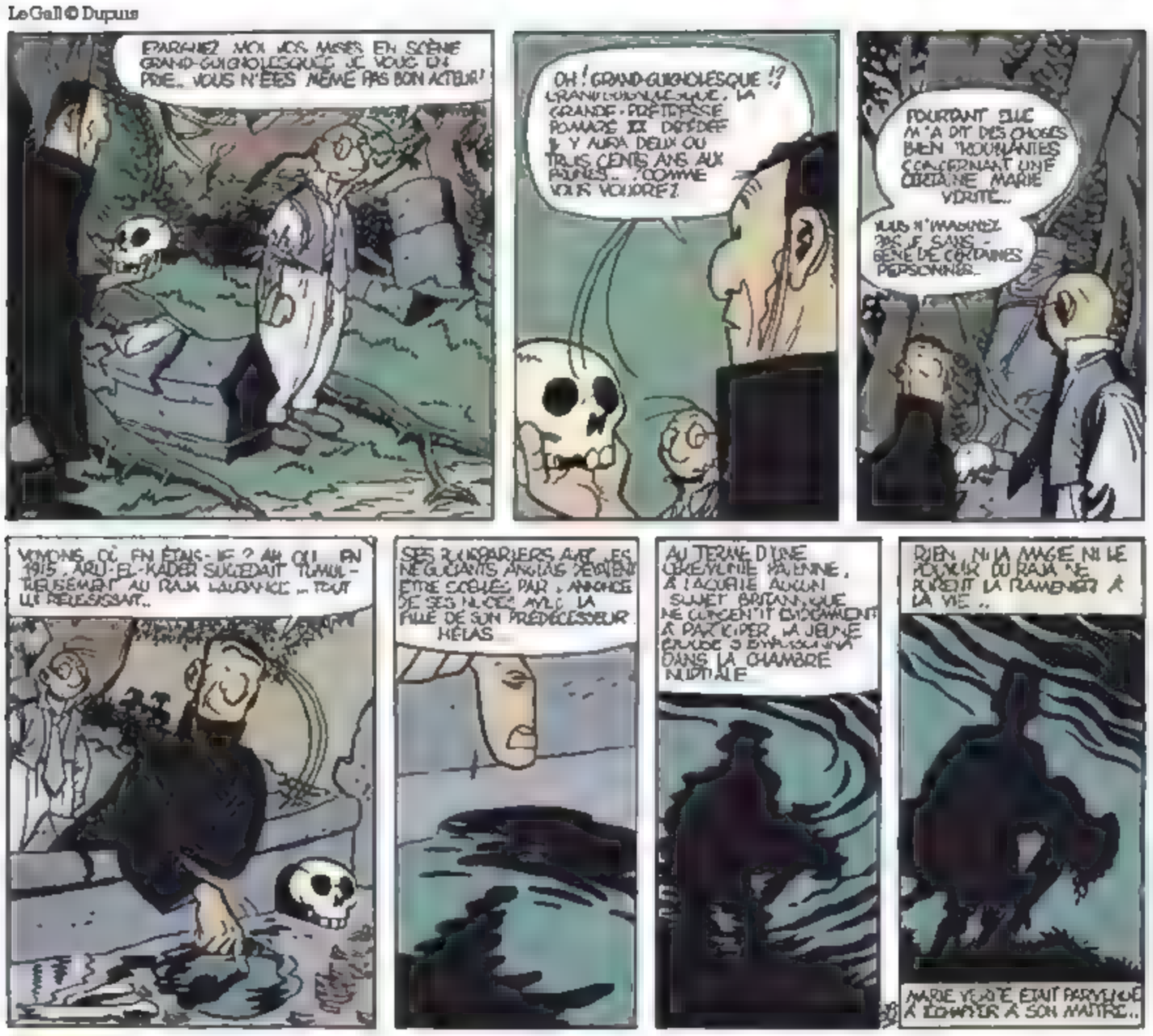
DE QUOI NOUS PUNISSAIT-ON, À LA FIN ? ÉTIONS-NOUS COUPABLES D'AVOIR ÉTÉ TROP CONFIANTS DANS NOTRE BONHEUR SIMPLE ET TRANQUILLE ? ÉTAIT-IL JUSTE, EN COMPENSATION, QUE NOUS NOUS TROUVIONS SOUDAIN DEVANT LE PLUS TOTAL INCONNU ET LE DÉSARROI DE NOTRE CŒUR ?...

J'AVAIS LE SENTIMENT DE SUIVRE UN FIL QUI ME MENAIT JE NE SAVAIS OÙ, MAIS À REBOURS. LE VERGER... LE VERGER DE MON PÈRE, COMME IL ÉTAIT VILAIN SOUS LA PLUIE !

LE CANAL, SI TRISTE, AVEC, AU-DELÀ, SES GUINGUETTES PIMPANTES, "LE JARDIN MABILLE", "LA VALLÉE DES ROSES"...

LA VALLÉE DES ROSES... ROSENDAËL, LES JARDINS FLEURIS, NOTRE MAISON FRAÎCHE ET NEUVE, NOTRE INSOUCIANCE, MON ENFANCE... TOUT ÉTAIT ENGLOUTI DANS UN MONDE CHAOTIQUE ET RIDICULE...

Le Gall © Dupuis


ÉPARGNEZ MOI VOS MISES EN SCÈNE GRAND-GUIGNOLESQUES JE VOUS EN PRIE.. VOUS N'ÊTES MÊME PAS BON ACTEUR!
OH! GRAND-GUIGNOLESQUE !? GRAND-GUIGNOLESQUE, LA GRANDE-DAME DE LA GRANDE-DUCHESSE ROMAINE XX DIX-DEF IL Y AURA DEUX OU TROIS CENTS ANS AUX PAUMES.. ! COMME VOUS VOUDREZ!
POURTANT ELLE M'A DIT DES CHOSES BIEN TROUVANTES CONCERNANT UNE CERTAINE MARIE VÉRITÉ..
VOUS N'IMAGINEZ PAS CE QUE SAIS SUR CERTAINES PERSONNES..
VOYONS OÙ EN ÉTAIS-JE ? AH OUI EN 1915 ABD-EL-KADER SUCCÉDAIT TUMULTUEUSEMENT AU RAJA LAUDANUM .. TOUT LE PRÉFIGURAIT..
SES COLLABORATEURS ANGLAIS PEINENT ENTRE SCÈNES PAR L'ANNONCE DE SES NOCES AVEC LA FILLE DE SON PRÉDÉCESSEUR HÉLAS
AU TERME D'UNE CÉRÉMONIE PALENNE, À LAQUELLE AUCUN SUJET BRITANNIQUE NE CONSENTIT D'ORDINAIRE À PARTICIPER, LA JEUNE ÉPOUSE S'EFFONDRA DANS LA CHAMBRE NUPTIALE
RIEN, NI LA MAGIE NI LE POUVOIR DU RAJA NE PARVINT LA RAMENER À LA VIE ..
MARIE VÉRITÉ ÉTANT PARVENUE À ÉCHAPPER À SON MAÎTRE..

Novembre, le *deus ex machina*.

plus il marche dans les pas de son père, plus il constate les différences. Je n'y avais pas pensé, mais il se passe la même chose dans mon cas. J'accompagne mon personnage, et lui m'accompagne en retour. Dans *Secrets* et *Le Trésor du rajah blanc*, par exemple, le rapport de Théodore avec Georges Town est révélateur : ce dernier lui dicte l'histoire de sa vie, mais Théodore écrit la sienne. C'est d'autant plus vrai que le pirate représente pour moi un individu assez nocif que j'ai vraiment connu et qui a eu sur moi une certaine emprise. La mutinerie de Théodore, mise en parallèle avec celle qui gronde sur le bateau, illustre ma revanche sur cet individu, mon affranchissement. Mon personnage s'affirme par l'écriture, tout comme moi.

L'esthétique est importante dans vos bandes dessinées et donne l'impression d'un perpétuel renouvellement.

Complètement. Il y a eu un âge où je dépendais de mes capacités de dessin, et qui correspond aux deux premiers albums de la série. Quand je bloquais sur une image, après plusieurs tentatives infructueuses, je changeais d'approche pour contourner le problème au lieu de le résoudre. Dans l'intervalle, j'ai dû dessiner les deux tomes de la série *Les Exploits de Yoyo* avec Yann. Or, travailler avec un scénariste rend plus professionnel : il faut répondre aux indications et faire face aux difficultés. Yann m'a également présenté à Chaland, et son travail très carré, très organisé, a commencé à m'influencer. Je ne serai jamais ainsi, mais regarder juste un peu son travail m'a suffi pour progresser. Chez moi, le renouvellement graphique doit procéder de la même façon que pour l'aquarelle : par petites touches. Je ne cherche pas la révolution, mais une espèce de perfectionnement, puisque l'on apprend tout le temps. Je reste convaincu que la bande dessinée doit avant tout conserver ses qualités de visibilité. Je ne suis pas pour les expériences compliquées et les exploits graphiques. Sur ce terrain, en bande dessinée, Jean Giraud l'emporte sur Moebius, même si je l'adorais aussi. Je préférerai toujours les gens qui s'expriment simplement, dans un langage compréhensible. Il y a des milliers d'esthétiques possibles dans la bande dessinée, le niveau est devenu très élevé, mais la moindre case du *Lotus Bleu* première version, en noir et blanc, continue d'être un modèle encore maintenant. Tu en mets une au mur, et tout le monde tombe à genoux. Ce qui me semblait important en commençant *Théodore*, c'était de renouveler l'écriture, comme je l'ai déjà dit. Après, en marge de cela, j'ai voulu développer un graphisme comme je les aime, qui soit accessible, lisible et esthétique, à condition de ne pas se laisser aller à l'esbroufe. Il s'agit finalement d'un graphisme comparable au style littéraire que j'affectionne. Maintenant, il y a tellement de graphismes hideux, qui sacrifient autant l'esthétisme que la lisibilité... Il faut que je remonte aux vieilles bandes dessinées des années 1930 et 1940 pour trouver quelque chose qui me séduise.

Cela me rappelle le récit récemment publié pour les 75 ans de *Spirou*. Le personnage remonte le temps, retrouve

M. NOVEMBRE ! ÊTES-VOUS BLESSÉ ?
NON.
VOUS VOYEZ : LA LAME RENTRE DANS LE MANCHE GRÂCE À UN RESSORT. LE MANCHE, LUI, CONTIENT UNE POIRE AVEC DU SANG.
ILLUSION, THÉODORE ! TOUT N'EST QU'ILLUSION !

Le Gall © Dupuis

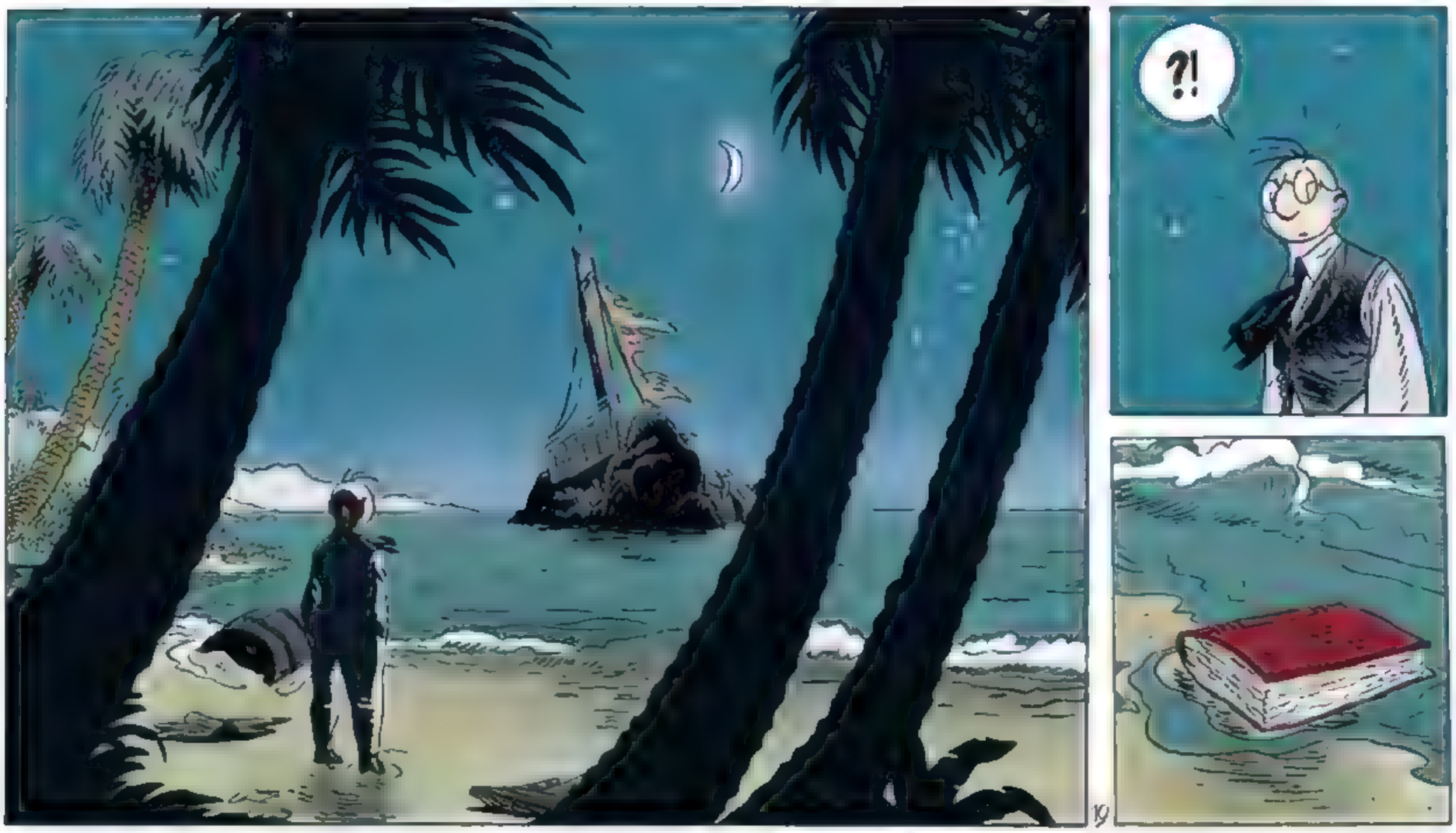
> *"La nostalgie n'est finalement qu'une forme de paresse."*

les décors de ses anciennes aventures et rencontre Franquin lui-même.
Je me suis régalé à convoquer les décors de Franquin, qui sont beaucoup plus compliqués qu'ils n'en ont l'air. Il n'y a aucun trucage, il faut avoir une très bonne maîtrise de la perspective. Le message que je fais dire à Franquin, mais que je ne lui ai jamais entendu dire, c'est : « La nostalgie n'est finalement qu'une forme de paresse. » Refaire toujours la même chose, se calquer aux mêmes références, ce n'est pas sain. Et puis, c'est un peu un règlement de comptes, car lorsque j'ai fait mon *Spirou*, *Les Marais du temps*, la ligne éditoriale exigeait d'être dans la modernité : pas de costume de groom, de rétro, le modèle à ne surtout pas imiter étant Chaland. J'avais fait quelques pages où je m'amusais à mélanger les époques : le monde était celui des années 1950, et en même temps, Spirou utilisait un téléphone portable… Mais j'ai été contraint de changer de projet pour me fixer complètement dans la contemporanéité. Quelque temps après, le responsable éditorial a changé et le nouveau a permis à Émile Bravo de réaliser *Le Journal d'un ingénu*. Et là, tout le monde a applaudi des deux mains car c'est cela qu'attendaient les lecteurs… Depuis, on use et on abuse du rétro à toutes les sauces. Le grand perdant dans l'histoire, c'est moi !

Est-ce que vous partagez avec Théodore et votre grand-père un désir de voyage et d'exotisme ?
Je suis Théodore au début de l'histoire, un voyageur en pantoufles qui explore le monde à travers la littérature, tel Baudelaire lorsqu'il raconte son émoi devant les affiches d'une agence de voyages et rêve qu'il est en Orient avec sa maîtresse chinoise, avant de passer à une autre affiche qui l'emporte vers une autre destination. La conclusion, c'est qu'il n'y a nul besoin d'y aller ! Mon plus beau souvenir d'auteur se rapporte d'ailleurs à cette idée. Dans mon deuxième album, j'ai dessiné la ville de Makassar, en Indonésie, en m'inspirant de la Côte d'Azur et de la Riviera italienne où je bourlinguais à l'époque, les maisons avec des tuiles romaines et les rues en pente qui descendent vers le port, quelque chose de très joli. Et voilà qu'un journaliste me confesse lors d'une interview qu'il est ravi de retrouver Makassar dans *Le Mangeur d'archipels*, car il y a lui-même vécu. Moi, parti de rien pour créer cette ville, sans documentation, je me demande si par miracle, je n'aurais pas réussi à restituer la capitale sans en avoir la moindre idée. J'y crois même l'espace d'un instant. Puis le journaliste me raconte qu'en réalité, Makassar, c'est très plat, bâti sur un marécage, avec des bungalows à l'architecture hollandaise, sans étage. Il ajoute que c'est complètement sinistre. J'ai fini par comprendre qu'il trouvait ma représentation meilleure que la réalité. Il y avait deux villes, la réelle et l'inventée. Et ça ne posait aucun problème à quelqu'un qui y avait vécu. Au contraire, les deux pouvaient très bien voisiner. C'est un blanc-seing qui t'autorise à inventer sans limite ! De toute façon, la documentation conduit aux emmerdes. Franquin disait cela des voitures. Plus Jidéhem et lui essayaient d'être précis, plus ils recevaient des courriers de plaintes pour un phare ou un rétroviseur non conforme.

Encore une fois, on retrouve la coexistence de la réalité et de l'imaginaire.
Oui, il faut un peu des deux pour vivre ! ◆

Merci à Mathieu Poulhalec des éditions Dupuis.



Le Gall © Dupuis

©Kiyoko Lerner

92 At Fennie Richee.
Vivian girls escape with booty but on crossing river nude are captured by Calverienian boys scouts who mistake them for Glaode Vivian girl scouts.

Henry Darger
L'HISTOIRE DE MA VIE

L'œuvre unique de Henry Darger (1892-1973) ne fut découverte qu'après sa mort, par ses logeurs. Sa chambre était petite, et bien que vivant reclus comme un ermite, les territoires des *Royaumes de l'irréel* sur lesquels il régnait en démiurge absolu ne connaissaient aucune limite.

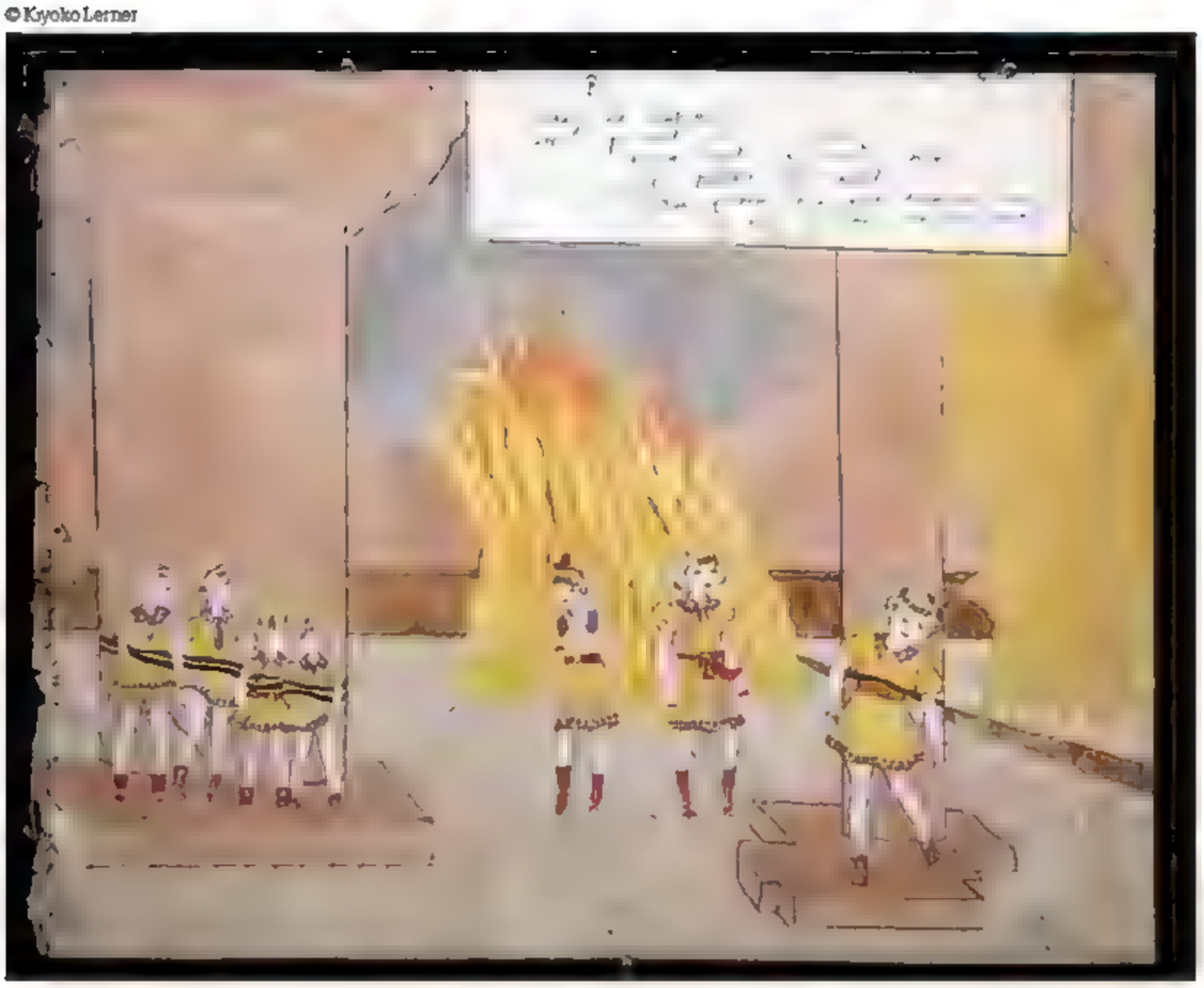
— PAR MARTIN-PIERRE BAUDRY —

Long de quelque 15 143 pages (!), le récit qui compose *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* – même le titre est à rallonge – représente, excusez du peu, 15 manuscrits illustrés de plus de 300 aquarelles et collages, dont certains mesurent plus d'un mètre de long. L'histoire, que l'on aimerait pouvoir lire un jour, raconte les (més)aventures des sept filles de Robert Vivian, les vertueuses princesses du royaume Abbieannia, d'obédience strictement catholique. Aidées par le capitaine Henry Darger *himself*, chef d'une société secrete dédiée à la protection de l'enfance maltraitée, elles luttent sans relâche contre les sbires du diabolique John Manley, à la tête de l'État de Glandelia, qui veut réduire en esclavage tous les gentils enfants du beau pays d'Abbienne. Darger puise à plusieurs sources. La forme du récit emprunte aux classiques de la littérature pour la jeunesse, *Le Magicien d'Oz*, *Peter Pan*, *La Case de l'oncle Tom* ou encore *Heidi*, qu'il conservait dans sa bibliothèque, aux côtés de Dickens et de nombreux autres romans victoriens. Peut-être que la lecture des romans d'aventures martiennes du prolifique Edgar Rice Burroughs (*Cycle de Barsoom*) l'avait également inspiré pour imaginer cette fantasy qui se deroulerait sur une planète dont la Terre est une des lunes. Mais Darger emprunte surtout aux souvenirs de sa propre enfance misérable. Il n'a que 4 ans quand sa mère meurt en mettant au monde une petite sœur qui est immédiatement adoptée par une

CI-DESSOUS
L'un des très nombreux grands formats de Henry Darger.

© Kiyoko Lerner

© Kiyoko Lerner



Une scène de violence caractéristique de l'univers torturé de Henry Darger.

La tristesse infinie de l'enfance volée de Henry Darger est indissociable du sentiment gothique.

autre famille. Il ne la reverra jamais. De son aveu, les quelques années passées avec son père furent aussi agréables que désespérément brèves, car bientôt les autorités les séparent – ce dernier étant indigent – et confient l'enfant à une mission catholique, Notre Dame de Miséricorde, où il subit les violences et les nombreuses brimades de ses camarades parce qu'il émet continuellement des « bruits » qui incommodent les autres pensionnaires. Plus tard, il est interné dans un asile pour enfants attardés, situé dans la ville de Lincoln, dans l'Illinois, dont il tentera plusieurs fois de s'échapper. Était-il autiste, schizophrène ou bien simple d'esprit ? « C'est pour d'autres choses curieuses que je faisais vraiment que l'on me trouvait fou et m'appelait ainsi. C'était en particulier à cause de cette façon étrange que j'avais de bouger la main gauche, comme si je pensais que la neige tombait. Si j'avais su cela, je ne m'y serais livré que lorsque j'étais seul. » Les conditions de vie à Lincoln sont effroyables. On parle d'enfants morts, gravement brûlés, ébouillantés… Le viol des petits par les plus grands est le lot commun. Sa troisième tentative d'évasion est la bonne. Il a 16 ans quand il regagne Chicago. Son père est mort. La tristesse infinie de cette enfance volée est indissociable du sentiment gothique, si présent dans l'architecture, jusque dans les rues de la ville dégoulinante du sang et de la merde des bestiaux qu'on traîne à l'abattoir. L'écrivain Robert Bloch, l'auteur de *Psychose*, lui aussi natif de Chicago, a parfaitement décrit cette atmosphère dans *Le Boucher de Chicago*, à propos de H. H. Holmes, le Landru américain, qui s'était fait construire une véritable auberge sanglante garnie de pièces et de passages secrets dans laquelle il piégeait les malheureux visiteurs de l'exposition universelle de 1893. La séquelle des *Royaumes de l'irréel*, *Crazy House: Further Adventures in Chicago*, développe, sur 8 000 pages, un canevas à l'identique. Les Vivian Girls enquêtent sur des meurtres d'enfants survenus dans une maison hantée : nos jeunes héroïnes aux grands yeux effrayés façon manga sont alors poursuivies par des fantômes, des mains de feu, des harpies et des vampires sanglants. L'histoire se déroule exactement là où Darger a passé sa prime enfance avec son père. Il restera toute sa vie, jusqu'à sa retraite en 1963, dans l'anonymat, modeste employé au nettoyage à l'hôpital Saint-Joseph de Chicago, qu'administraient les sœurs de la Charité. Victime consentante de la « *nunsploitation* », il devient le sous-homme à tout faire au service des religieuses acariâtres : « Sœur Dorothy était ma supérieure, et il me fallait lui obéir en toutes choses. » Et secrètement, le soir, dans l'intimité de sa petite chambre, au 851 W. Webster Avenue, non loin du Lincoln Center Park, il décalque inlassablement les jeunes héroïnes du comic strip naissant : *Little Orphan Annie*, d'Harold Gray (1924), et sa concurrente du King Feature Syndicate, *Little Annie Rooney* (1927). Les premières enfants stars du cinéma, Mary Pickford et Shirley Temple, sont également mises à contribution. Il exalte la culture populaire de son temps en proposant un patchwork de référence qui fait sens. Il découpe tout ce qu'il trouve dans la rue, par terre, il récupère les journaux dans les poubelles, pour se constituer une véritable banque d'images dans laquelle il va puiser l'illustration de ses jeunes héroïnes. Il procède par collage. Il recompose selon divers degrés d'absorption. Il y a peu de choses dessinées de sa main. Où commence son œuvre ? Certaines photos (comme celle de la grande-duchesse Tatiana Nikolaïevna de Russie dans l'uniforme de colonel du 8e régiment d'Uhlans de Vosnesensk) sont à peine retouchées. Il y ajoute seulement une légende de son cru. Avec une acuité toute postmoderne, il pose, quelques années avant Walter Benjamin, la question du statut de l'original par rapport à ses copies. L'œuvre, par sa vertigineuse profusion, échappe aux lois de la reproductibilité technique qui gouvernent l'art du XXe siècle. Elle est impubliable, inaccessible au lecteur, elle n'existe en définitive qu'à titre unique et posthume. « C'est trop tard », dira-t-il à ses logeurs qui viennent le visiter dans sa chambre d'hôpital, après avoir mis à jour l'insoupçonnable trésor qui sommeillait dans son appartement. Il n'y a peut-être que deux ou trois personnes au monde à avoir lu l'ensemble du corpus. Son œuvre graphique est en revanche plus connue. Elle a fait l'objet de nombreuses expositions outre-Atlantique ; elle est même désormais présente dans les

collections du musée d'Art moderne de la ville de Paris qui lui consacrera une salle entière en mai 2015. La notoriété de Darger est contemporaine du succès de l'art outsider, lancé aux États-Unis pour légitimer, mieux que l'art brut – associé à l'art des fous –, les œuvres créées en dehors de toutes références artistiques par des gens qui n'avaient jamais entendu parler de Jeff Koons. Darger pour sa part était pleinement conscient de son œuvre et de ce qu'il faisait. Il travaillait sans plan, ne se relisait jamais, d'une écriture simple et déliée, mais pratiquement sans rature. Chaque geste est essentiel. Rien n'est gratuit ou calculé, comme lorsqu'il s'adresse directement au lecteur, ou quand il se fait l'écho de son propre livre à l'intérieur du texte : quelque part, quelqu'un écrivait un roman à la gloire des sœurs Vivian. Il s'était mis à écrire très tôt, à partir de 1909, juste après s'être évadé de l'institut. Les illustrations sont venues plus tard. Il achetait son papier. Il avait son propre matériel d'aquarelles. Par souci d'économie, il utilisait les deux côtés de sa feuille à dessin, mais après-guerre, il dépense de véritables fortunes pour faire réaliser des agrandissements photographiques qui lui permettent de multiplier la même image à l'infini et de créer, comme par la magie des effets numériques d'aujourd'hui, des armées de nubiles lolitas jetées en pâture dans des batailles épiques, où nombre d'entre elles périssent horriblement sacrifiées à la barbarie de Glandeliniens aux habits de soldats confédérés. Les illustrations ne lésinent pas sur les scènes panoramiques de crucifixion, d'éviscération, de strangulation et de pendaison. Certaines nymphettes sont dotées d'un pénis, ce qui ne manquait pas d'alimenter la machine à rumeurs dans les cabinets de psychiatrie. Il ne connaissait manifestement rien de l'anatomie féminine et ne devait pas lire *Playboy* non plus, dont les bureaux se trouvaient également à Chicago. Autre detail troublant, ce « protecteur des enfants » était obsédé par un fait divers sanglant dont il avait collectionné les innombrables coupures de presse : le meurtre non élucidé d'une fillette de 5 ans, Elsie Paroubek, découverte étouffée au bord d'un canal de drainage de la ville en 1911. Le crime, comme plus tard la tristement célèbre affaire du bébé Lindbergh, avait profondément secoué les esprits et alimentait les rêveries morbides de l'opinion publique, abondement relayées par la presse tabloïd de l'époque. Darger conserva religieusement sur lui, plaqué sur son cœur, une photographie de la malheureuse enfant découpée (la photo, pas la gamine) dans les pages du *Chicago Daily News*. Le portrait montrait une gentille petite fille blonde aux yeux bleus, un ruban sagement noué dans les cheveux. Le fantôme de la petite Elsie apparaît parmi les personnages principaux des *Royaumes de l'irréel*, sous les traits de la petite Annie Aronburg, qui déclenche la première révolte des enfants contre l'oppresseur glandelinien. Le meurtre sauvage de la jeune rebelle ne déroge en rien à l'imagerie des martyrologes chrétiens. « Henry Darger vit dans la malheureuse Elsie une incarnation possible de sa sœur, lâchée quelque part dans le monde sans être baptisée, et donc condamnée à errer dans les limbes », explique fort à propos Xavier Mauméjean, dans la préface de *L'Histoire de ma vie*. Plus tard, la perte de cette précieuse photographie devait le mettre dans un état de fureur sans nom, ce qui poussa certains à sérieusement s'interroger sur son alibi

CI-DESSOUS
Décalque de Henry Darger face à son modèle issu du comic strip *Little Annie Rooney*.

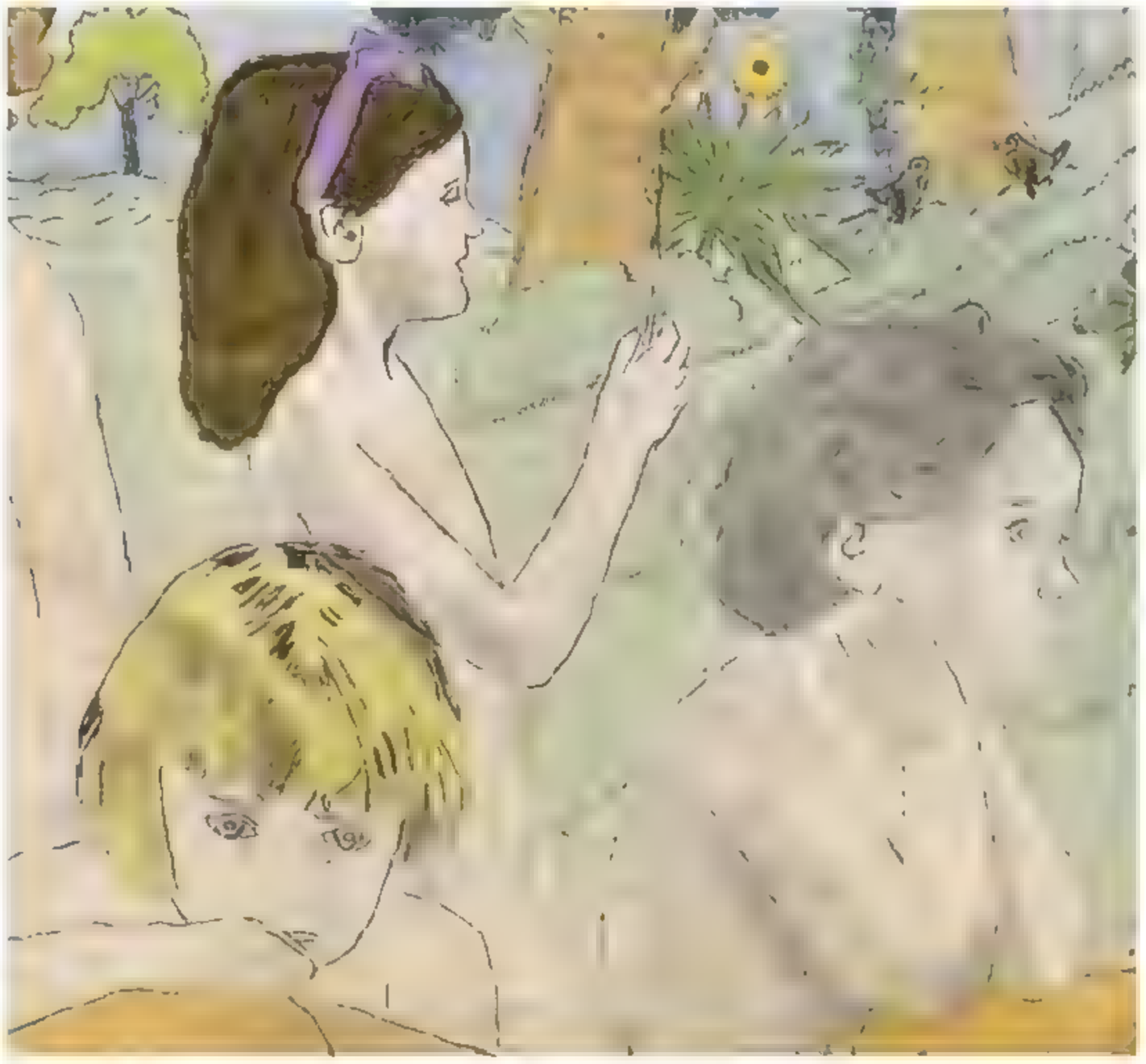
© Krycko Lemar

le jour du crime. Même son principal biographe, John M. McGregor, a lourdement insisté sur les pathologies dont était soi-disant victime l'artiste. McGregor était spécialisé dans l'art des fous et a clairement cherché à faire entrer, quitte à forcer un peu le trait, l'œuvre de Darger dans cette catégorie. C'est lui qui, le premier, a sorti du tiroir cette étiquette de *serial killer*, n'hésitant pas à faire le rapprochement avec certains dessins réalisés plus tard par Jeffrey Dahmer. « Quel est l'interêt de la question ? Qu'est-ce que l'on apprend sur le plan artistique en disant que Darger a éviscéré trois petites filles ? » interroge pour sa part Anne-Sylvie Homassel, qui a traduit *L'Histoire de ma vie* (éditions Aux forges de Vulcain). « Les rapports d'internement du Lincoln Asylum que McGregor a retrouvé parlent seulement de *self-abuse*, ce qui, pudiquement, signifie qu'il se masturbait. La belle affaire, pour un garçon de 12-13 ans ! Il n'y a que ça, rien d'autre. Ce n'est même pas Jean Genet ! En plus de n'être étayé par aucun indice concordant, cette grille de lecture ignore toute la part d'irréel et d'imaginaire de l'œuvre. » Mais rien n'y fait. Les réflexes du lecteur contemporain, biberonné aux récits fantastiques et d'horreur, jouent en la défaveur du malheureux. Au même titre que ce bon révérend Dodgson (plus connu sous le nom de Lewis Carroll, ndlr) qui photographiait la petite Alice Pleasance Liddell dans le jardin de Christ Church, Darger est présumé coupable, forcément coupable de pensées, sinon d'actes criminels. Comment pourrait-il en être autrement depuis que le spectre de la pédophilie hante la moindre représentation d'enfants nus ? Le fantasme d'enfance n'est plus synonyme d'innocence. Commencée en 1968, son autobiographie – qui n'en est pas vraiment une – enfonce sans le vouloir le clou du pervers psychopathe. Entre vraie-fausse biographie de *serial killer* façon Albert Fish et *Le Journal d'un monstre* du grand Richard Matheson, l'écriture se lit en creux (« une fois, à l'école, une institutrice me gifla et mon père dut payer la note du médecin pour ce que je lui fis ensuite ») et témoigne d'une sensibilité délirante qui menace à tout moment d'exploser : « Si j'avais pu pleurer, je me serais mieux porté. Je suis resté dans cet état pendant des semaines, ce qui me donnait un masque d'une telle laideur que tous m'évitaient. Ils avaient trop peur. » *L'Histoire de ma vie* est le dernier texte majeur que Darger rédigera à la fin de sa vie. 5 000 pages sont consacrées au récit de la tornade « Sweetie Pie », aux allures de déluge biblique (comme dans l'ouverture du *Magicien d'Oz*), dont il a été témoin à l'âge de 21 ans. Il connaissait la moindre tempête par son petit nom, ses caractéristiques, la puissance du vent, et les dégâts qu'elle avait occasionnés. Seules les 200 premières pages sont reellement autobiographiques. La chronologie des événements y est chahutée, la logique narrative malmenée, l'auteur ressasse obsessionnellement les mêmes leitmotivs. On en ressent la rigueur et la cohérence sans en comprendre jamais les enchaînements. S'y révèle également une connaissance encyclopédique de la guerre de Sécession, une autre de ses marottes. Il pouvait, sans crainte de se tromper, citer le *body count* de chacune des batailles, de même qu'il était intarissable sur tous les sujets de météorologie et sur les incendies qui s'épanouissaient mystérieusement dans son voisinage : « Je ne pouvais croire que mon petit feu de joie, si éloigné, ait pu causer ce nouvel incendie. » On ne peut pas l'accuser d'avoir allumé le grand incendie de Chicago en 1871 – il n'était pas encore né –, mais la fascination des incendies est au moins aussi troublante que tout le reste. Le mystère Darger demeure entier et quarante ans après sa mort, une violence sourde couve toujours sous les traits de cet affable vieillard qui vivait ses fantasmes en ermite solitaire coupé du monde. ◆

L'Histoire de ma vie *(Aux forges de Vulcain)*

L. Frank Baum, Le Magicien d'Oz *(Le Cherche Midi)*
Il n'y a pas de hasard. Traductrice de L'Histoire de ma vie, *Anne-Sylvie Homassel a également traduit, avec Blandine Longre, l'intégralité des 14 romans qui forment le* Cycle d'Oz, *les livres de chevet de Darger.*

Xavier Mauméjean, American Gothic *(10-18)*
Empruntant son titre au célèbre tableau de Grant Wood, Xavier Mauméjean s'est largement inspiré de la vie de Henry Darger pour ce roman gigogne sur la naissance de l'imaginaire moderne américain.

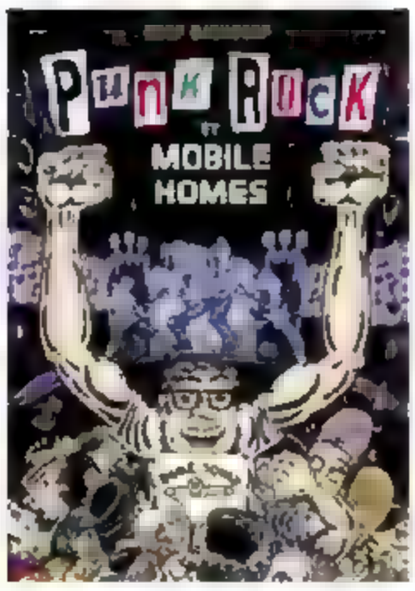


Détail d'une fresque où une enfant éplorée jouxte des camarades indifférents à son sort.

© Kiyoko Lemar

ABONNEZ-VOUS À KABOOM

... ET RECEVEZ 1 CADEAU AU CHOIX*



Punck Rock & Mobile Homes

DE DERF BACKDERF

(ÇA ET LÀ)

Palepoli

D'USAMARU FURUYA

(IMHO)

FORMULE 4 NUMÉROS

30€

AU LIEU DE 31,80 €

FORMULE 8 NUMÉROS

60 €

AU LIEU DE 63,60 €

+ 1 CADEAU

BULLETIN D'ABONNEMENT | KABOOM #7

Bulletin à retourner (découpé ou photocopié), accompagné de votre règlement sous enveloppe affranchie à :

2B2M - Kaboom, Service Abonnements, 5 passage du Chantier, 75012 Paris

Oui, je m'abonne à *Kaboom* selon la formule choisie. Je joins mon règlement par chèque bancaire à l'ordre de 2B2M.

Nom : .....

Prénom: .....

Adresse: .....

.....

Code postal : ..... **Ville:** .....

Date de naissance: ..... **Tél. :** .....

E-mail : ..... **Profession :** .....

Choisissez votre formule :

❑ **FORMULE 4 NUMÉROS** à 30 €

❑ **FORMULE 8 NUMÉROS + 1 CADEAU AU CHOIX** à 60 €**

❑ **RÉABONNEMENT**

Cadeau choisi* (par ordre de préférence) :

1..... **2** .....

Signature obligatoire :

Offre réservée à la France métropolitaine (autres pays, nous contacter au 0143422269). Conformément à la loi « Informatique et liberté » (art. n° 34 du 06/01/78), vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des données vous concernant. Contactez le service Abonnements de Kaboom au 0143422269.

* À choisir parmi la liste des cadeaux proposés (dans la limite des stocks disponibles). Cadeau offert uniquement dans le cadre d'une souscription d'un abonnement de 8 numéros.

** Cochez la case correspondante. KABOOM07

Les superhéros

CES ORPHELINS QUI SAUVENT LE MONDE

L'Américain du XXe siècle ne peut plus rien pour sauver le monde. Ancien pionnier sans attaches, il s'est hélas sédentarisé dans le Nouveau Monde. Pour redevenir un sauveur, il lui faut perdre une seconde fois ses racines. N'est-il pas, dès lors, normal que la condition d'orphelin prédispose à devenir un superhéros ?

TM&
©2014 DC COMICS
ALL RIGHTS RESERVED.
©URBAN COMICS pour
la version française

— PAR WILLIAM BLANC —

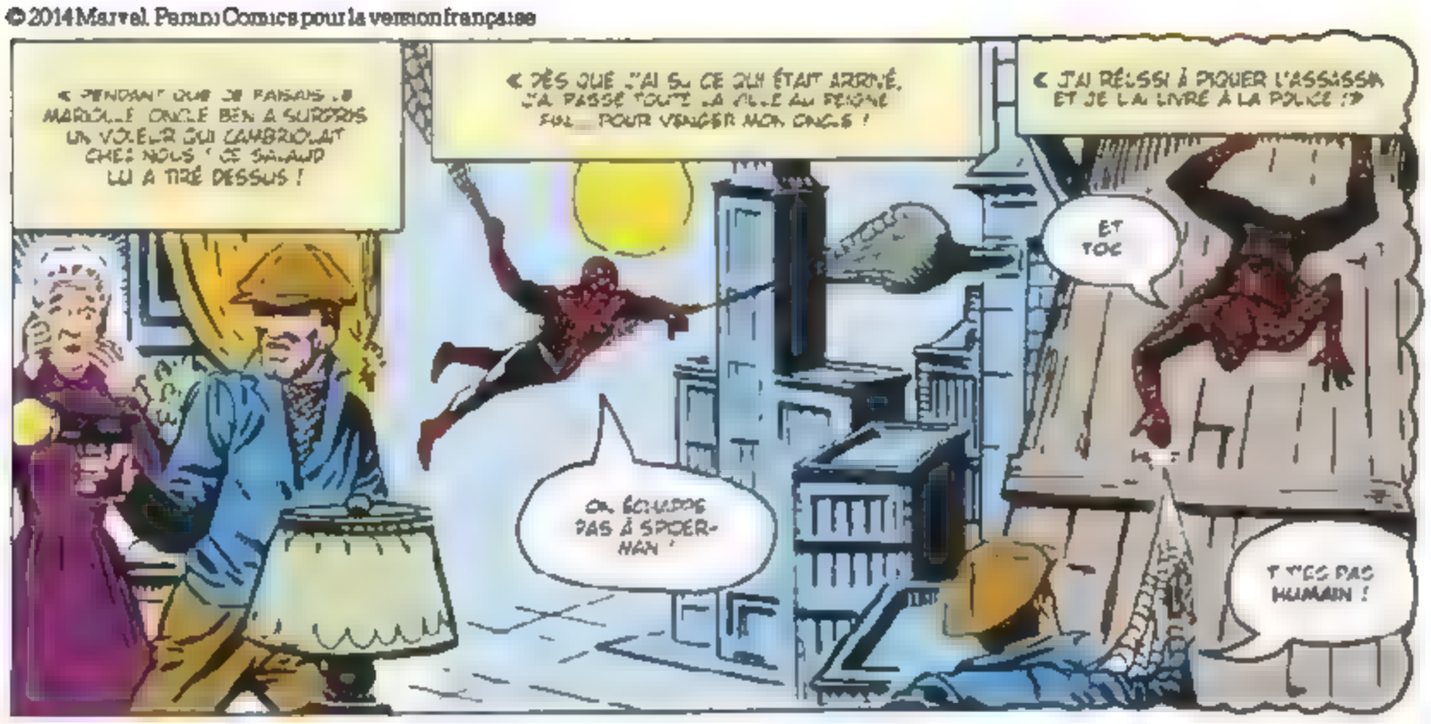
Les mythes gréco-romains sont parsemés de dieux et de héros obligés de tuer des pères violents – Cronos châtrant son père Ouranos, lui-même assassiné par son fils Zeus – ou n'ayant jamais connu leurs géniteurs – tels Romulus et Rémus, fondateurs mythiques de la cité de Rome, élevés par une louve. Le roi Arthur ne connaît, dans la plupart des versions de la légende, ni son père, mort trop tôt, ni sa mère. Il n'apprend d'ailleurs sa filiation royale que sur le tard. Plus près de nous se trouvent également, pêle-mêle, Luke Skywalker, Harry Potter et des dizaines de personnages de bande dessinée, franco-belge comme japonaise, qui ont en commun d'être souvent très jeunes et visiblement affranchis de tous liens parentaux – si tant est que ceux-ci existent. Le mythologue Joseph Campbell, dans son livre *Le Héros aux mille et un visages* (1949), montre que cette mise à l'écart originelle constitue une forme d'épreuve : marginalisé, l'enfant peut s'exiler pour muer en héros, tel Moïse, abandonné par ses parents afin d'échapper aux soldats égyptiens, qui se trouve recueilli par la fille du pharaon. Ce déracinement doré est un obstacle à surmonter avant de pouvoir revenir à sa vraie famille (ici, le peuple hébreu). Les superhéros orphelins, eux, ne suivent en général pas cette voie. Loin d'être une étape nécessaire au retour de la norme, la solitude infantile du superhéros est au contraire un élément déclencheur de son extraordinaire condition. C'est parce qu'il a perdu ses parents que Bruce Wayne devient Batman. C'est parce qu'il n'utilise pas ses capacités surhumaines pour arrêter l'assassin de son oncle que Peter Parker décide de devenir justicier. C'est parce qu'il vit sur Terre, et non plus sur Krypton, que Superman a des pouvoirs hors du commun.

> *La solitude infantile du superhéros déclenche son extraordinaire condition.*

Orphelins VS éternels adolescents

Au cours du XXe siècle, les États-Unis ont développé un modèle social basé sur la famille nucléaire hétérosexuelle, condition *sine qua non* de l'appartenance au monde adulte et de l'acquisition d'une citoyenneté accomplie. L'arc narratif principal de la plupart des sitcoms, notamment les plus connues comme *Friends* ou *How I Met Your Mother*, se construit justement sur ce renoncement du monde de l'enfance pour entrer dans celui du couple adulte. Le passage marque

© 2014 Marvel. Panini Comics pour la version française


« PENDANT QUE JE FAISAIS LA MARQUISE, ONCLE BEN A SURPRIS UN VOLEUR QUI CAMBRIOLAIT CHEZ NOUS ! CE SALAUD LUI A TIRÉ DESSUS !
« DÈS QUE J'AI SU CE QUI ÉTAIT ARRIVÉ, J'AI PASSÉ TOUTE LA VILLE AU PEIGNE FIN... POUR VENGER MON ONCLE !
« J'AI RÉUSSI À PIQUER L'ASSASSIN ET JE LA LIVRÉ À LA POLICE !»
ET TOC
OH, BON SANG, PAS À SPIDER-MAN !
T'ES PAS HUMAIN !

CI-DESSUS
Spider-Man s'engage dans le combat pour la justice après le meurtre de son oncle.

néanmoins, quel que soit le genre du divertissement, la fin de l'aventure. Dans *Les Aventures de Robin des Bois* (1938), de Michael Curtiz, Robin et Marianne sont tous deux orphelins. Non seulement leurs parents sont absents ou jamais évoqués, mais leur père symbolique, le roi Richard, est parti en croisade, et a été remplacé par un tuteur tyrannique, le prince Jean. Comme l'a remarqué le chercheur François Amy de la Bretèque, Robin et ses compagnons réfugiés dans la forêt se comportent comme des enfants perdus, qui vivent à la manière des boy-scouts ou des compagnons de Peter Pan, jusqu'à ce que le retour de la figure paternelle permette enfin à l'archer et à sa compagne de se marier. La fondation d'une nouvelle famille marque ainsi l'entrée dans l'ordinaire et la norme. Les superhéros suivent un chemin exactement inverse. Leur statut d'orphelin leur ôte toute attache familiale et leur permet de devenir des êtres extraordinaires. Et tout doit être fait pour que cette condition perdure. Peter Parker perd ainsi sa première petite amie, Gwen Stacy, alors qu'il projetait de l'épouser (*The Amazing Spider-Man* #121, juin 1973). Superman, sous sa forme humaine, est un homme maladroit, un enfant dans un corps d'adulte bien peu à même, selon les critères de virilité classique, de séduire une femme. Iron Man est au contraire un play-boy, mais son refus de s'engager et ses nombreuses aventures le classent parmi les grands adolescents. Wonder Woman constitue un cas à part, car son statut d'orpheline est organisé par la société dans laquelle elle est née : les amazones ne connaissent en effet jamais leur père et ne se marient pas. Bloquée dans une condition d'éternelle adolescente sur une île, elle peut développer des pouvoirs hors-norme. Les superhéros, à l'image de Peter Pan, créé en 1902 par J. M. Barrie, sont aussi orphelins de leur avenir : ils ne grandissent presque jamais, sauf dans des œuvres dépassant les canons du comics, comme les romans graphiques *The Dark Knight Returns* (1986), de Frank Miller, ou *Superman : Identité secrète* (2004), de Kurt Busiek. Ce phénomène ne s'explique pas seulement par un choix éditorial et par la nécessité de proposer à de nouvelles générations de lecteurs des personnages éternellement jeunes. Car, à l'image des grands romans épiques du Moyen Âge, certaines autres séries, comme *Prince Valiant* (voir *Kaboom* n° 5), voient le héros vieillir et avoir des enfants. La construction et la préservation du lignage constituent même une intrigue secondaire importante de la série.

En quête d'une nouvelle famille

Loin d'être des chevaliers en quête d'une descendance, les superhéros renvoient, à travers leur parcours, aux saints médiévaux. En effet, dans nombre de récits hagiographiques, les hommes et les femmes appelés à la sainteté doivent dans un premier temps rompre avec leur famille biologique, et deviennent, *de facto*, des orphelins. Le cas le plus connu reste saint François, qui, après s'être défait de ses habits devant son père marchand, est accueilli en 1206 par l'évêque de la ville qui le couvre de son manteau. Les superhéros suivent un chemin relativement proche, en ce sens que leur séparation de la famille biologique marque aussi l'entrée dans une autre. Batman agit ainsi comme un père de substitution des différentes incarnations de Robin. La mort du deuxième Robin, scénarisée par Jim Starlin en 1988-1989, est ainsi intitulée *Un deuil dans la famille*. Rappelons aussi qu'en 1955, Superman et Batman se sont vus adjoindre deux compères canins, respectivement nommés Krypto et Ace the Bat-Hound. La couverture du *Batman* #92 (juillet 1955) semble dépeindre une famille typique américaine version superhéroïque, avec le père (Batman), le fils (Robin), le chien (Ace) et la voiture (la Batmobile). Les superhéros paraissent ainsi se

C'EST À MOI, HIPPOLYTA, CHEF DES AMAZONES, QU'APHRODITE FIT SON PLUS GRAND DON : CRÉER UNE FILLE ISSUE DE LA TERRE ELLE-MÊME. JE LA NOMMAI DIANA. DURANT DES ANNÉES, ELLE GRANDIT EN TANT QUE PRINCESSE CHÉRIE DE NOTRE NATION.

TM & © 2014 DC COMICS. ALL RIGHTS RESERVED. © URBAN COMICS pour la version française

Wonder Woman, une amazone d'essence divine.

TM & © 2014 DC COMICS. ALL RIGHTS RESERVED. © URBAN COMICS pour la version française

ET COMMENT VEUX-TU TE FAIRE APPELER ?
ROBIN
Découvrons Dick a trouvé un moyen d'assumer son deuil...
...et de devenir un homme meilleur.

Batman adopte à son tour le jeune Robin, dans lequel il reconnaît l'orphelin qu'il était.

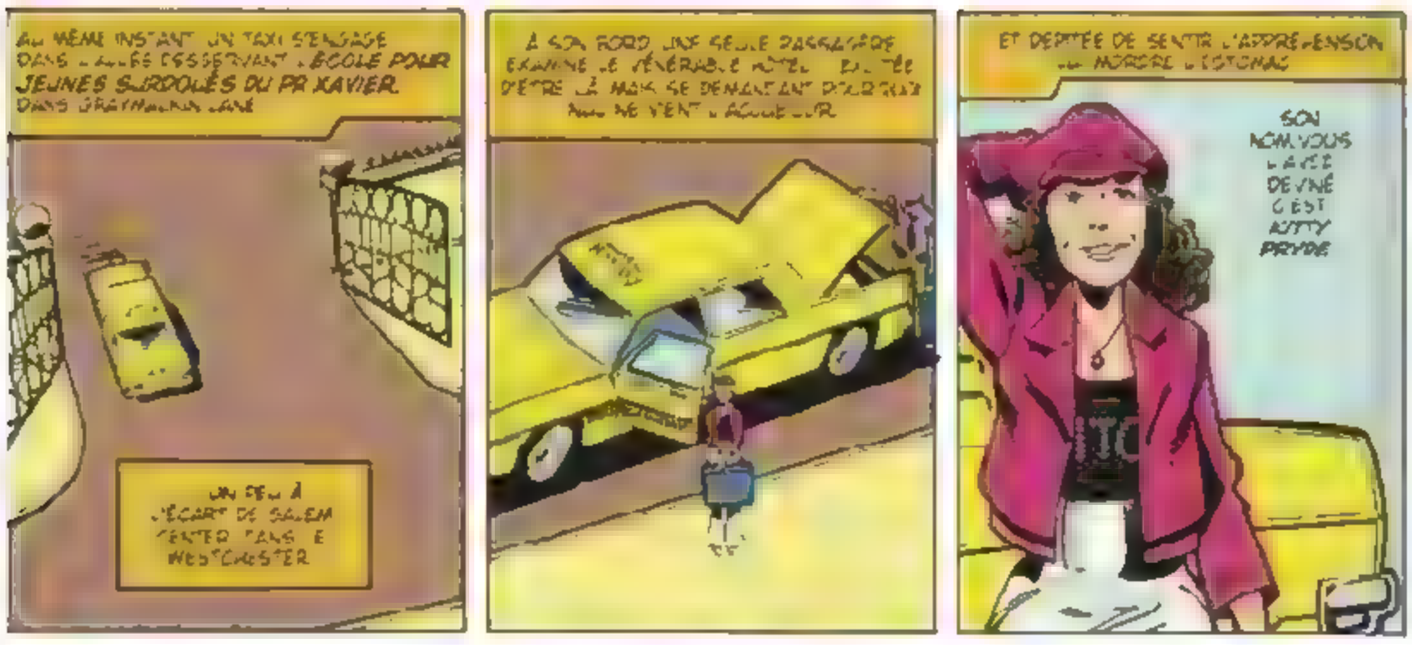
convertir à une forme de bonheur domestique et voient leurs intérieurs se charger de gadgets et d'écrans, tandis que les foyers américains, après la Grande Dépression et la guerre, découvrent la consommation de masse et sont parmi les premiers, avec les Japonais, à s'équiper des trois produits électroménagers basiques : machine à laver, réfrigérateur, téléviseur.
À l'espace domestique parfait des superhéros, il ne manque en fait plus qu'une femme, ce qui dans *Batman* sera résolu en 1956, lorsque Batwoman – à ne pas confondre avec Batgirl – fait son apparition dans les pages de *Detective Comics* (l'autre publication abritant les aventures de Batman).
Ces ajouts de personnages familiaux ont été décidés par les auteurs et les éditeurs de DC Comics, alors que leurs publications étaient soupçonnées, notamment dans *Seduction of the Innocent* (1954), d'atteindre aux bonnes mœurs. L'auteur de ce livre, le psychiatre Fredric Wertham, y affirme que la relation de Batman et de Robin provoque des pulsions homo-érotiques chez les lecteurs. Le superhéros orphelin, privé de sa famille et donc hors-norme, est soupçonné d'avoir une sexualité considérée, elle aussi, hors-norme. Ces accusations sont portées à un moment critique : l'Amérique est en plein maccarthysme et voit la famille hétérosexuelle comme un rempart contre le communisme.

Alors que les enquêtes de Joseph McCarthy ciblent en plus des espions présumés homosexuels, les éditeurs de comics – tout en mettant en place, en septembre 1954, le Comics Code, qui bannit de leurs pages les crimes violents et la sexualité – vont peu à peu donner aux superhéros un semblant de famille typique. À partir des années 1960, avec l'explosion progressive de la cellule familiale nucléaire due à l'augmentation des divorces et à la prise d'autonomie des femmes, les auteurs se dégagent peu à peu du modèle traditionnel et insèrent leurs héros dans des groupes, familles artificielles et recomposées où les individus se réunissent non plus par filiation mais par affinité. L'équipe des Quatre Fantastiques, créée en 1961 par Jack Kirby et Stan Lee, représente un exemple parfait de cette transition, en mélangeant la parenté biologique (Johnny Storm et Jane Storm sont frère et sœur), le lien marital (Jane Storm est mariée au leader du groupe, Red Richards) et le lien affinitaire, avec l'intégration au trio précédent de Benjamin Grimm (la Chose), orphelin du Lower East Side élevé par son oncle. Ce personnage renvoie l'image d'un superhéros orphelin et adolescent éternel. Coincé dans un corps fait de briques orange – il ressemble au personnage du golem de la tradition juive –, il est implicitement incapable de se reproduire et n'accède à la parenté que par alliance, en devenant le parrain du fils de Jane et de Red Richards. La Chose, cas extrême, n'est pas le seul orphelin à être accueilli au sein des Quatre Fantastiques. Les biographies de ses trois autres coéquipiers, certes révélées au fil du temps, montrent qu'ils ont tous perdu au moins l'un de leurs parents. Le père de Red, scientifique de grande renommée, abandonne son fils pour voyager dans le temps. Et celui de Johnny et de Jane est l'exemple même du parent qui faillit à sa mission. Incapable de soigner leur mère, il sombre dans l'alcoolisme et finit en prison.

L'éducation au secours des orphelins

Les Quatre Fantastiques donnent encore l'apparence d'une famille traditionnelle, mais celle-ci fait place peu à peu à une autre forme de sociabilité. Dans un article récemment paru dans *The Telegraph*, Janet Daley émettait l'hypothèse que la condition d'orphelin de nombre de superhéros fait écho à celle des immigrants déracinés venus en Amérique. C'est d'autant plus vrai que la plupart de ces derniers étaient à la fois coupés de leur famille – les parents, sans parler des grands-parents, trop âgés, restaient souvent dans le pays d'origine –, mais étaient aussi, très généralement, issus d'un milieu rural traditionnel qui a pris en Occident, à partir du Moyen Âge, la place de la famille élargie. Les villages constituaient à la fois un lieu rempli de collatéraux (cousins, cousines...), un centre d'interconnaissance important et un endroit de solidarité entre les générations, y compris avec les morts, présents dans le cimetière local, et pour les âmes desquels on priait lors des fêtes religieuses. La ville américaine ne permet plus une telle sociabilité. D'autres prennent sa place : les partis politiques, les syndicats sur le lieu de travail, mais aussi les gangs de rues, qui deviennent une famille de substitution – notamment pour les enfants abandonnés ou délaissés par des parents absorbés par des conditions de travail pénibles. Dans les quartiers pauvres, fuir ses parents et rejoindre une bande devient un moyen de s'extraire du prolétariat et d'espérer une ascension sociale rapide. Face à ce phénomène, l'armée et l'école de masse opposent des normes strictes à une jeunesse perçue comme turbulente, et proposent des possibilités de promotions professionnelles. Le personnage de Benjamin – et plus largement son créateur, Jack Kirby, qui a créé la Chose, on le sait aujourd'hui,

La condition d'orphelin des superhéros renvoie aux immigrants déracinés.

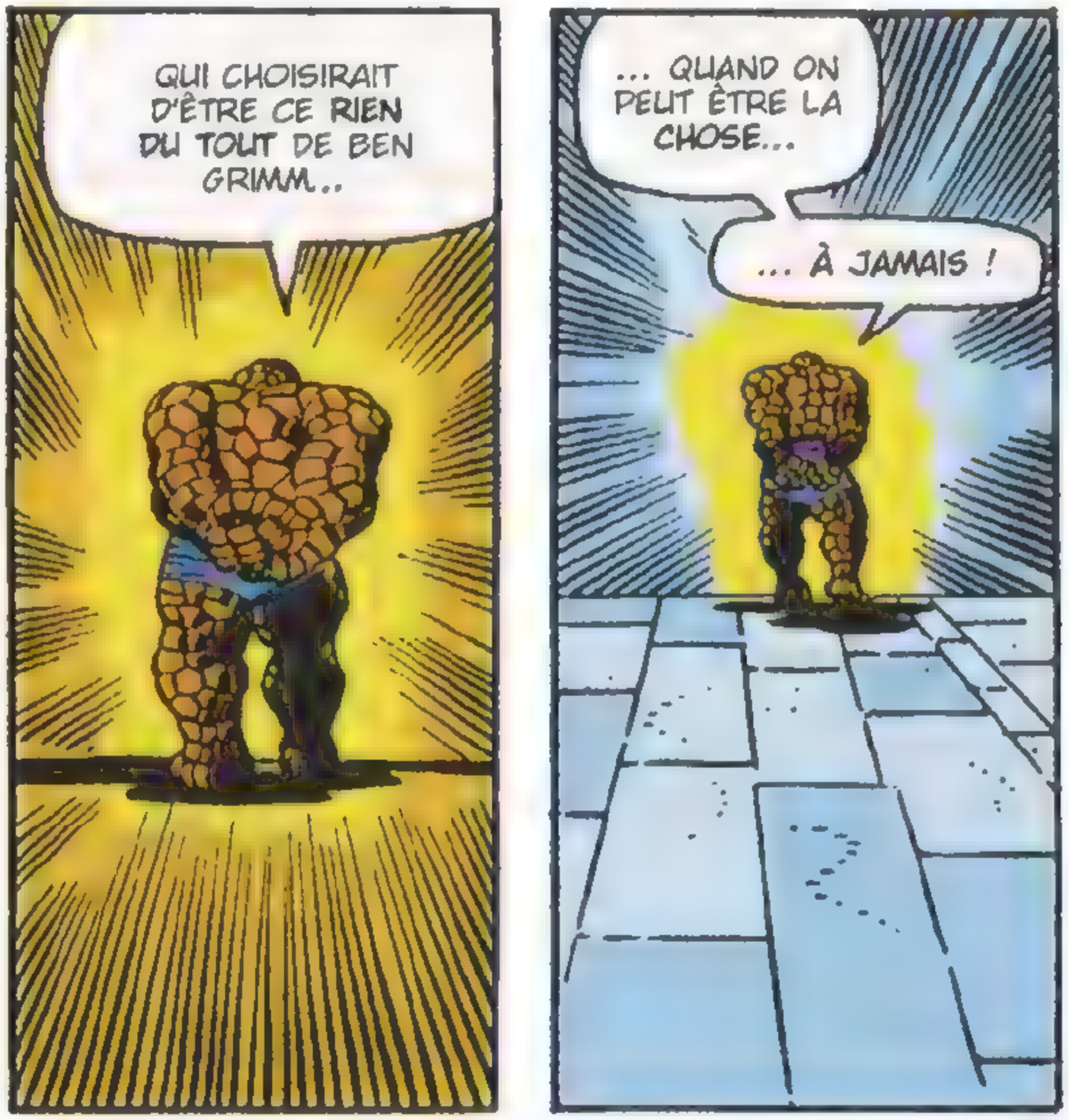

AU MÊME INSTANT UN TAXI S'ENGAGE DANS L'ALLÉE DISSIMULANT L'ÉCOLE POUR JEUNES SURDOUÉS DU PR XAVIER.
DANS GREYMALKIN LANE
UN PEU À L'ÉCART DE SALEM CENTER DANS LE WESTCHESTER
À SON BORD UNE SEULE PASSAGÈRE EXAMINE LE VÉNÉRABLE HÔTEL. ELLE TÂCHE D'ÊTRE LÀ MAIS SE DÉMULTIPLIANT POUR TROIS NE VIENT L'ACCUEILLIR.
ET DEPTÉE DE SENTIR L'APPRÉHENSION LE MORDRE L'ESTOMAC
SON NOM VOUS LAISSE DEVINER C'EST KITTY PRYDE

© 2014 Marvel. Panini Comics pour la version française

Kitty Pride, une jeune mutante arrachée à ses parents pour son propre bien en 1980.

à son image – incarne parfaitement ce type de parcours : venu du monde de la rue, chef de gang, il s'en sort grâce à une bourse d'études qui lui permet d'entrer à l'université et de rencontrer Red Richards. Si ses origines populaires transparaissent dans ses pouvoirs et sa difformité – il est le personnage le plus physique du groupe, tandis que Richards vient, lui, d'un milieu bourgeois et intellectuel –, la Chose devient un citoyen utile par son intégration à un groupe qui, tout en imitant certaines caractéristiques du gang (parenté élective, ascension sociale…), n'en est pas moins, grâce à la présence du couple formé par Red et Jane, une structure renvoyant un peu à la famille traditionnelle. Ce cadre va complètement exploser avec *X-Men* (créé en 1963), où l'institution scolaire – l'école fondée par Charles Xavier – se substitue à la cellule parentale.

Si, parmi les cinq premiers membres de l'équipe d'origine, un seul est clairement orphelin (Scott Summers, alias Cyclope), nombre des nouveaux X-Men qui apparaissent à partir de 1975 sont eux aussi sans parents, à l'image de Diablo et de Tornade. Et même pour ceux qui ont toujours une famille, l'école et l'équipe finissent par passer avant tous les autres liens sociaux. Les parents de Kitty Pride, par exemple, sont manipulés par Jean Grey (Phénix), qui efface leur mémoire afin que leur fille puisse s'inscrire à l'école du professeur Xavier. Ils n'auront plus un rôle majeur, faisant ainsi de leur fille une quasi-orpheline immédiatement recueillie par l'institution. Comme avec le personnage de la Chose, les auteurs de comics insistent sur la place grandissante de l'État et des institutions philanthropiques dans l'éducation des enfants, et notamment des orphelins. Alors que dans les sociétés traditionnelles, les jeunes dépourvus de parents étaient confiés à la famille proche, des structures d'accueil dédiées se développent à partir du XVIIIe siècle. Instruments d'un contrôle social, ces établissements voient de nombreuses voix s'élever contre eux pour dénoncer les mauvais traitements que subissent leurs pensionnaires, comme le montre par exemple *Oliver Twist* (1837-1839). L'école du professeur Xavier propose un projet éducatif, utopique et progressiste : loin d'enfermer les élèves, elle a pour objectif de libérer au maximum leur potentiel – cette même philosophie semblant animer Poudlard, l'école des sorciers du cycle *Harry Potter*. Agissant comme une réponse à la sociabilité des gangs, l'école peut même réformer les orphelins qui s'engagent du côté de la délinquance et du mal, comme Malicia (Rogue, en anglais), une orpheline qui, après avoir été adoptée par une criminelle dotée de super-pouvoirs, Mystique, finit par rejoindre les X-Men et par contrôler ses pouvoirs. Pas étonnant que cette foi dans la puissance d'une éducation dispensée gratuitement par une élite bienveillante ait été imaginée par des auteurs ayant connu l'État providence à son sommet. Pour eux, c'est bien la société – et non la famille – qui a le pouvoir de transformer des adolescents considérés perdus en êtres accomplis et extraordinaires. Les superhéros, en adoptant, volontairement ou non, la condition d'orphelin, deviennent ainsi meilleurs et peuvent changer le monde qui les entoure. ◆



© 2014 Marvel. Panini Comics pour la version française

JEREMIAH
LES EAUX DE COLERE

Hermann

LE SANGLIER DES ARDENNES

Vénérée par la plupart des dessinateurs, l'esthétique âpre et sauvage d'Hermann ne ressemble à aucune autre. Alors qu'il publie un nouvel épisode de *Jeremiah* aux éditions Dupuis et un western avec son fils aux éditions du Lombard, voici un entretien en grande partie inédit, réalisé en 1997.

— PAR BENOÎT MOUCHART —

Parce que son dessin porte l'énergie de la colère, parce qu'il cherche moins à flatter l'œil qu'à révéler l'injustice, la violence et la laideur, Hermann n'appartient pas à cette famille d'artistes qui enjolivent le monde en exaltant la noblesse de la figure humaine. Ses personnages sont rudes, ses décors souvent inhospitaliers, et les époques qui l'inspirent s'inscrivent dans les heures barbares, qu'il s'agisse du futur apocalyptique et ultra-violent de *Jeremiah* ou du Moyen Âge obscurantiste et boueux des *Tours de Bois-Maury*. Ses cadrages et ses enchaînements de plan servent toujours la lecture, et c'est sans doute en raison de ce tempérament visuel singulier, débarrassé de toute référence picturale pour mieux porter la narration, que Roman Polanski déclara un jour : « Devant un album d'Hermann, souvent je pense : ça, c'est du cinéma ! »

Aussi flatteur qu'il puisse paraître, ce compliment de Polanski est inadapté. Parmi les auteurs de sa génération, Hermann reste l'un des rares artistes qui n'ait jamais été tenté par d'autres pratiques que la bande dessinée. Son parcours, s'il s'integre dans le champ de l'édition traditionnelle, est celui d'un créateur qui aura bâti son œuvre sans jamais trahir ses aspirations les plus profondes et sans jamais céder à la tentation de les atténuer pour séduire une plus large audience.

J'ai rencontré Hermann alors que je réunissais différents témoignages pour compléter un livre que je souhaitais consacrer à l'œuvre de Michel Greg : la conversation que vous allez lire dans les pages qui suivent se concentre donc sur la première période de son travail, marquée par une collaboration décisive avec le créateur d'Achille Talon, qui fut aussi scénariste et éditeur – on oublie parfois qu'il publia dans le journal *Tintin* des auteurs aussi incontournables que Will Eisner, Gil Kane, Carlos Giménez ou Hugo Pratt. Greg m'avait donné le numéro d'Hermann en me prévenant avec malice que j'allais rencontrer « le chaînon manquant entre l'homme et le sanglier des Ardennes », mais le dessinateur se montra très enthousiaste à l'idée d'évoquer son travail sur *Bernard Prince* et *Comanche*. Au moment de raccrocher, après avoir noté l'heure du rendez-vous qu'il m'avait fixé, je fus saisi d'un doute : m'avait-il proposé de venir chez lui à 9 h 30 du matin ou du soir ? « Venez à 21 h 30 : c'est l'heure où je m'occupe de mon courrier et de tout ce qui ne nécessite pas autant d'énergie que le dessin. » De larges extraits de cet entretien nocturne, enregistré le 6 septembre 1997 jusqu'à minuit, ont paru en 1999 dans la monographie *Michel Greg, dialogues sans bulles* (éditions Dargaud). Les éléments de cette conversation relatifs à *Jeremiah* n'avaient jamais été retranscrits jusqu'à ce jour. Hermann a relu et corrigé l'ensemble pour *Kaboom* en 2014.

ROMAN POLANSKI

"Devant un album d'Hermann, souvent je pense : ça, c'est du cinéma !"

Hermann © Dupuis

CI-DESSUS
La première apparition de Jeremiah, encore immature.

À votre entrée au studio Greg, vous étiez encore complètement débutant. Greg a-t-il été un bon professeur pour vous ?
Pas vraiment, non. Greg est un tout grand bonhomme de la bande dessinée, et je continue à éprouver beaucoup de considération pour lui – je préfère ce mot à celui d'« admiration » que je n'utilise pour personne. Mais lorsqu'il m'a pris en main, les conseils qu'il me donnait sur le plan graphique n'étaient pas toujours judicieux. Il ne le faisait sans doute pas exprès, mais il n'était pas un excellent professeur. Il avait si peu de pédagogie qu'il crayonnait à travers ma page de manière sauvage, tant il était agacé par le fait que je ne comprenne pas assez vite ce qu'il voulait. Le peu de choses auxquelles je me raccrochais était perdu. J'étais très désarçonné, un peu comme si un professeur d'équitation m'avait donné un coup de pied pour me faire tomber de cheval, sous prétexte que j'étais mal assis. Une fois que j'ai passé le cap et que je me suis redressé par moi-même, les choses ont très bien marché et il ne m'a plus jamais rien dit, en dehors de petites remarques ponctuelles justifiées : je n'étais qu'un débutant, malgré mon enthousiasme ! D'ailleurs, lorsque je rouvre un album de ces premières années, je suis sincèrement assez gêné.

Vous avez longtemps travaillé au studio Greg. Quel souvenir gardez-vous de cette époque ?
C'était très amusant d'aller au studio Greg, mais je n'avançais pas dans le travail ! J'ai fini par y aller de moins en moins à cause de cela. Le matin, nous étions tranquilles : Greg travaillait au journal *Tintin* en qualité de rédacteur en chef. Dès qu'il arrivait, en début d'après-midi, c'était fini. Je travaillais contre un mur, Dany était derrière moi, et Greg se pointait tous les jours dans notre bureau. Je le revois encore, appuyé sur une étagère en métal, le pied sur une corbeille en papier qu'il envoyait fréquemment valdinguer, raconter, avec un sens du scénario très poussé, les petits faits et gestes des gens du métier. Tout cela était probablement vrai à 40 %, mais le reste était certainement inventé. C'est un conteur extraordinaire (à l'époque de l'entretien, Michel Greg était encore en vie, ndlr). De ce fait, comment voulez-vous dessiner ou imaginer quelque chose pendant qu'un monsieur, à un mètre de vous, vous raconte des histoires hilarantes pendant deux heures ? Nous rigolions beaucoup, mais il fallait toujours se rechambrer pour se remettre au boulot. Avec le temps, je ne venais plus qu'une seule journée au studio pour montrer mon boulot à Greg.

En 1966, vous faites partie de la nouvelle équipe du journal *Tintin*, avec *Bernard Prince*. Dès la première aventure de cette série, les pirates du Lokanga, des sauvages belliqueux font leur apparition. Ce genre de personnages apparaît aussi plus tard dans le tome *Guérilla pour un fantôme*...
Avec le recul et la maturité que j'ai aujourd'hui, cela me gêne prodigieusement. Il a été établi que ces gens étaient pacifistes et que ce sont les Blancs qui les ont détruits. Je suis persuadé que si Greg me donnait aujourd'hui un tel scénario, soit je refuserais de le dessiner, soit je demanderais une modification afin de donner un regard beaucoup plus réel sur ces peuples, qui étaient des victimes. Par la suite, je me suis toujours efforcé de le montrer dans mes histoires. Ma démarche n'a rien à voir avec le gauchisme, qui est aussi une façon de tordre la réalité, mais je me révolte toujours contre ce qui est injuste. Néanmoins, je ne défends aucune coloration politique.

Est-ce à cause de cela que vous avez décidé de faire cavalier seul ?
Non, j'avais seulement envie de développer des personnages de mon cru. Les personnages de Greg sont en résonance avec le cinéma tout public. Je voulais chercher autre chose et montrer des caractères différents, sans camoufler leurs défauts. Je ne sais pas s'il s'en souvient, mais un jour où je lui faisais lire une histoire courte que j'avais concoctée, Greg m'a dit avec un air de devin : « Écoutez, mon ami : vous vous défendrez de mieux en mieux au dessin, mais je crois que vous ne serez jamais scénariste ! » Je n'ai rien répliqué, mais j'ai alors pensé, la bouche ouverte : « Il a peut-être raison, mais il n'aura raison que parce que j'aurai essayé, et pas parce qu'il me l'a dit. » Plus tard, bien sûr, lorsqu'il a lu *Jeremiah*, il m'a approuvé. Je pense qu'il a tout de même eu d'abord un petit choc et qu'il était déçu que je le quitte. Je le comprends fort bien, mais ça ne pouvait pas finir autrement : j'avais envie de dépendre uniquement de mes propres capacités. Il faut dire aussi que Greg m'a mis de nombreuses fois en chômage technique tant il était débordé. C'était une situation difficile à supporter.

De nombreux aspects de *Bernard Prince* font déjà apparaître quelques caractéristiques de vos préoccupations graphiques, et plus particulièrement votre volonté de ne pas idéaliser le monde.
Bien sûr. La plupart des bandes dessinées de l'époque me semblaient aseptisées, un peu comme ces films de guerre des années 1950 où une balle ne pouvait jamais arracher la moitié d'une tête. Je déteste l'hypocrisie qui consiste à montrer les choses telles qu'elles ne sont pas : il faut montrer la laideur de la violence. Cela ne veut pas dire pour autant que je prends plaisir à la montrer. Vous ne trouverez chez moi aucun dessin d'ostentation : je montre toujours une violence dénonciatrice. Je sais que je pars perdant, mais je n'aime pas follement l'humanité. J'y suis

> *"Greg crayonnait ma page de manière sauvage, agacé que je ne comprenne pas assez vite ce qu'il voulait."*

© Hermann & Greg / Éditions du Lombard

DESOLÉ D'ARRIVER CHEZ VOUS EN PAREILLES CIRCONSTANCES, MA SOEUR. JE M'APPELLE BRIAN BRAGGSHAW, J'ÉVANGÉLISE CES CONTRÉES DÉSHÉRITÉES...
EH BIEN, JE... SOYEZ LE BIENVENU. TOUT LE MONDE, PAR ICI, ME NOMME "COMANCHE"...
CURIEUX, VRAIMENT. J'AURAIS PRÉFÉRÉ UN NOM PLUS CHRÉTIEN, L'EXEMPLE EN CES MATIÈRES EST IMPORTANT, POUR NOTRE INFLUENCE SUR NOS FRÈRES ROUGES.
VOUS AVEZ APPRIS ÇA DANS UN BOUQUIN ?
UN AUTRE COW-BOY, JE SUPPOSE ?...
RED DUST, MON CONTREMAÎTRE. RED, VOICI -
J'AI ENTENDU.

CI-DESSUS
Comanche et Red Dust, deux personnages et une relation ambiguë.

souvent mal à l'aise. Je n'aurais pas dû naître ! Au fond, ce qui me permet de ne pas commettre un acte que certains qualifieraient de malheureux, c'est la bande dessinée : c'est ma drogue, ma raison de vivre, mon exutoire...

Le dernier tome de *Bernard Prince* que vous ayez dessiné, *Le Port des fous*, est complètement ancré dans votre univers. Je pense plus particulièrement à cette scène d'anthologie où des rats viennent manger de la viande sur le ventre d'un moribond dans les cales d'un vieux cargo rouillé...
C'est l'un des épisodes de *Prince* que je préfère : il est en tout point remarquable. Bien que je ne vive pas dans la crasse – comme vous pouvez le constater –, j'aime exprimer ce qui est rustique. Dessiner un enfant ou une jeune fille au visage très lisse, c'est chiant parce qu'il faut une économie de traits. Par contre, un personnage âgé, tout ridé, c'est plus juteux pour le dessinateur : il y a une jouissance du trait que je retrouve en dessinant un cargo rouillé ! Cette symphonie de lignes me plaît davantage qu'un appartement nickel et bien rangé ou presque, comme le mien.

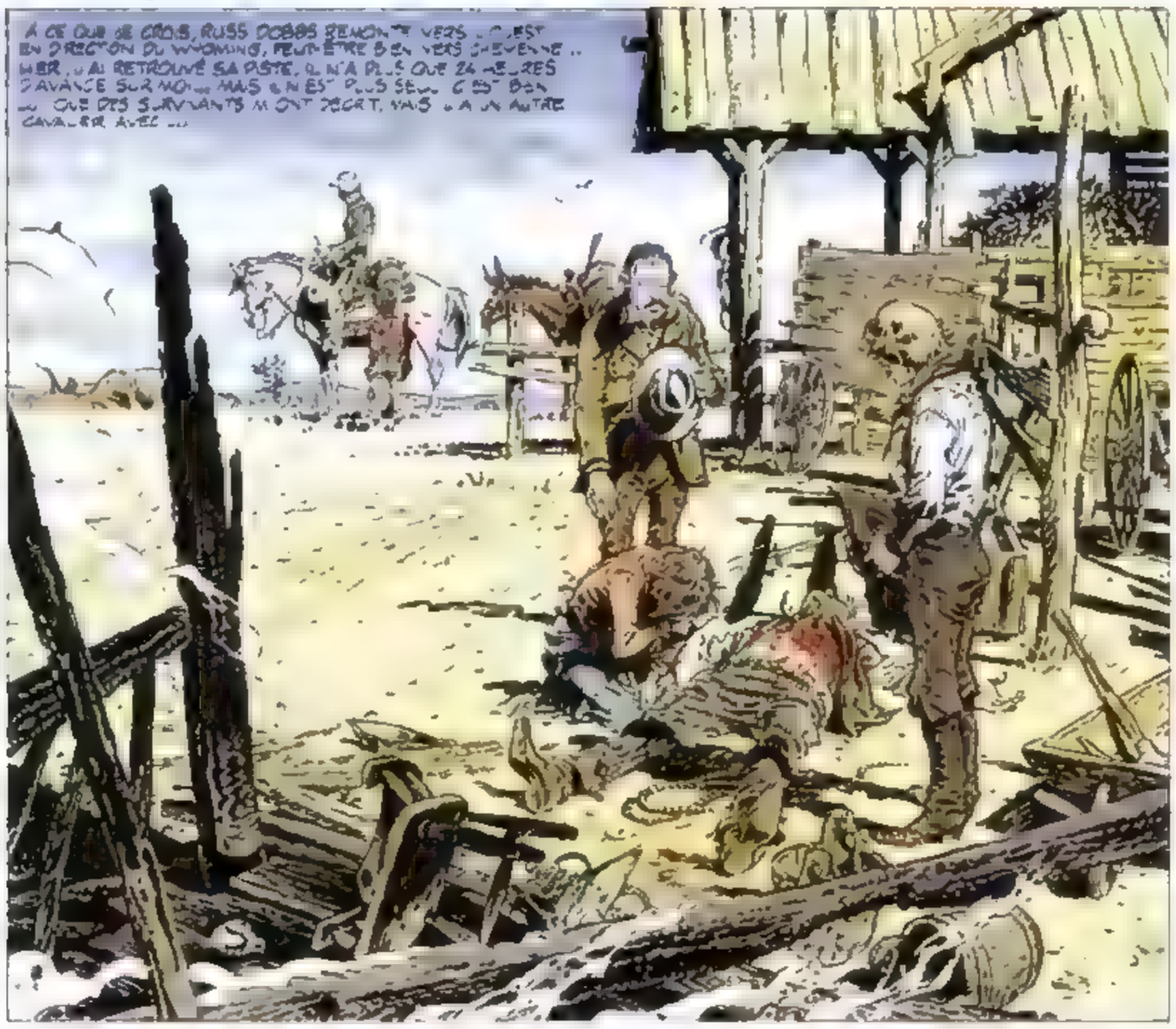
Vous alterniez la réalisation des histoires de *Bernard Prince* avec celles de *Comanche*. Quelle série préfériez-vous ?
Indéniablement, *Comanche*. J'ai pris un énorme plaisir à dessiner cette série dont le climat de violence latente s'approche de Sam Peckinpah. Je ne crois pas que *Bernard Prince* m'ait donné autant de plaisir que les meilleurs albums de *Comanche*.

Le côté « ranch » de cette série vous doit beaucoup...
Je ne suis pas un fils de fermier, mais j'ai grandi dans ce monde campagnard. Je passais tous mes étés à aider les paysans à faner et à rentrer le foin. Je suis familier de cet univers : j'ai dans le nez l'odeur des vaches et du lait. C'est un acquis que je ne peux pas éliminer.

Contrairement à Blueberry, Red Dust n'est pas une victime de la machine judiciaire : il a commis un vrai crime.
Pour moi, ce n'est pas un crime ! À la place de Red Dust, j'aurais tué Dobbs. Qu'on ne vienne pas me dire qu'un être humain en vaut un autre : ce sont des mensonges de pape ! J'ai voulu que cette scène où Dobbs est abattu par Red Dust soit très longue. J'ai demandé à Greg de pouvoir faire mourir cette ordure parmi les détritus. Dans l'Ouest, les poubelles n'étaient pas ramassées et tout filait par les fenêtres. Derrière les maisons, il y avait de véritables amoncellements de bouteilles et de cochonneries diverses. Cela devait puer horriblement, ce qu'il est malheureusement impossible de rendre en bande dessinée.

Le cycle qui commence avec *Le Ciel est rouge sur Laramie* se révèle *a posteriori* très moderne, dans la mesure où il développe des thèmes que le cinéma n'a véritablement commencé à aborder qu'avec le western crépusculaire des années 1990.
C'est vrai. Je me souviens que des personnes de ma propre famille ont dit après avoir lu *Le Ciel est rouge sur Laramie* : « Dorénavant, plus aucun album de *Comanche* n'entrera dans la maison. » Ils estimaient cette histoire d'une immoralité totale et indigne, sous prétexte qu'il ne fallait pas montrer des choses pareilles en bande dessinée. Comanche elle-même a du sang sur les mains, mais ce n'est pas vraiment la même chose, puisqu'elle a sauvé Red Dust en tuant. Dust, lui, n'a sauvé personne en éliminant Dobbs : il a écrasé la tête d'un serpent.

©Hermann & Greg/Éditions du Lombard


À CE QUE JE CROIS, RUSS DOBBS REMONTE VERS L'OUEST EN DIRECTION DU WYOMING, PEUT-ÊTRE BIEN VERS CHEYENNE.. HIER, J'AI RETROUVÉ SA PISTE, IL N'A PLUS QUE 24 HEURES D'AVANCE SUR MOI... MAIS IL N'EST PLUS SEUL. C'EST BIEN LE OUE DES SURVIVANTS M'ONT DÉCRIT, MAIS IL A UN AUTRE CAVALIER AVEC LUI...

Pensez-vous, comme Michel Rouge, que « Red Dust, c'est Greg » ?
Tiens, c'est curieux... À vrai dire, je ne vois pas de relation entre Greg et Red Dust. Au fond, Dust est un peu couillon ! Il fait tout le boulot pour la Comanche, mais il dort dans la paille pendant qu'elle prend le thé avec monsieur le maire, le notaire et l'avocat du coin. Elle ne mélange pas les torchons et les serviettes : « D'accord, tu m'as sorti du pétrin au départ... Je t'aime bien, mais tu ne toucheras jamais à ma petite culotte ! » pourrait-elle dire à Red Dust. Cette femme réfléchit surtout à agrandir son ranch, améliorer son décor quotidien et vivre avec des gens qui sentent moins le crottin de cheval que Red Dust ! Il n'est pas exclu qu'entre les lignes, elle se soit tapé le Dust une fois. Mais dans les derniers récits que j'ai dessinés, elle est plus proche des privilégiés à chemise blanche qui roulent en calèche !

C'est pour cette raison que Dust a quitté un temps Greenstone Falls...
Exactement. Il est déçu par Comanche, mais malgré tout, il continue à œuvrer pour elle, car il caresse sans doute l'espoir un peu benêt de vivre avec cette femme. Il aime Comanche, sans bien connaître ses sentiments à son égard. En travaillant à son service, il espère qu'elle finira par remarquer que c'est pour elle qu'il se donne tout ce mal. Mais elle restera toujours distante : « Merci, mon petit Dust ! Tu as été chouette... Oh ! Tes copains t'attendent... Va donc les rejoindre ! » Et elle rentrera chez elle pour se bichonner. C'est comme ça que je sens Comanche. Je ne pense pas que Greg se soit rendu compte de cet aspect du personnage. Pour lui, il est peut-être normal qu'elle agisse ainsi. C'est un point de vue qui se défend et je ne le critique pas, mais je ne place pas ma caméra au même endroit.

Pourquoi n'avez-vous pas continué à travailler épisodiquement avec Greg, tout en dessinant en parallèle vos propres histoires ?
Je ne sais pas jusqu'à quel point j'ai fait mal à Greg. Je le regrette un peu. Mais à force de travailler avec lui, malgré toutes ses qualités, j'ai fini par comprendre le cheminement qu'il prenait pour chacune de ses histoires. Auparavant, je marchais dans le brouillard et je découvrais l'histoire au fur et à mesure qu'il avançait dans l'écriture. Mais plus à partir d'un certain temps ; je devinais la suite. Une partie du plaisir était émoussée. Je n'avais plus ce choc ressenti à la lecture du découpage : « Voilà qui va être chouette, je vais pouvoir mettre le paquet ! » Je ne suis jamais rentré dans le lard de Greg. De temps en temps, j'exprimais des désirs et il me répondait : « On va voir ce qu'on peut faire ! » On ne peut pas avoir d'exigences vis-à-vis d'un scénariste. C'est comme si vous demandiez à un dessinateur de changer sa façon de dessiner les têtes. C'est impossible : chacun a sa personnalité. On ne peut pas changer les empreintes digitales d'un bonhomme tel que Greg ! Il faut seulement en tirer le maximum. N'oublions pas qu'à l'époque, Greg était en partance pour les États-Unis et qu'il avait beaucoup de projets en tête. J'ai l'impression aussi – mais je peux me tromper – qu'il était moins motivé. Finalement, il s'est peut-être dilué à force de se disperser dans diverses activités.

Que retenez-vous de ces années de travail avec Greg ?
Tout a été fort bien ! Si je n'avais pas travaillé avec lui, je n'aurais pas pu commencer *Jeremiah* : les premiers scénarios de cette série sont complètement imprégnés par la façon de raconter de Greg. Mes dialogues sont aussi très influencés par les siens. C'est un tout grand auteur. Il m'a véritablement appris mon métier. Je ne l'oublierai jamais.

Dans *Jeremiah*, le héros est secondé par Kurdy, qui est beaucoup moins vertueux que lui et fait un peu penser à Billy the Kid. Leurs différences de caractère et leurs disputes sont un élément moteur de la série.
Jeremiah porte un nom biblique parce qu'il est issu d'une communauté américaine qui est revenue à une forme primitive, avec des conditions de vie très rudes, proches de la période western. La Bible est omniprésente, et il règne un obscurantisme religieux très étouffant. Marqué par son éducation coincée, Jeremiah est un garçon très convenable, et sa perception du reel s'en trouve affectée. Kurdy a connu une jeunesse beaucoup moins rangée. Je raconterai un jour les origines de ce personnage qui a survécu comme un petit rat au milieu des poubelles. Issu d'un milieu minable, il a dû apprendre à se battre très tôt. Sa mère, qui était alcoolique, s'est très peu occupée de lui, ou alors très mal, ne lui témoignant que peu d'affection. Il ne fait de cadeau à personne, mais il ne veut pas en recevoir non plus. C'est un survivant qui peut, sur un coup de tête, tuer quelqu'un au cours d'une dispute.

Beaucoup de vos histoires de *Jeremiah* répondent aux mêmes schémas narratifs. Vos finals rappellent même

parfois ceux de *Lucky Luke* et, quelques albums avant que vous ne passiez à la couleur directe, on vous sent presque las de prolonger cet univers…
Oui, il y a souvent un petit côté « *poor lonesome cowboy* », c'est vrai… Mais *Trois motos… ou quatre* est un peu différent et j'y suis très attaché. J'avoue qu'avec *Ave Caesar*, j'ai compris que je ne pouvais pas continuer sur la même ligne. L'histoire n'était pas mauvaise, mais je n'en ai pas tiré le meilleur parti. Je m'en suis sans doute désintéressé à cause du bouillonnement de rage que j'éprouvais peu de temps avant de me lancer dans *Sarajevo-Tango*. Par la suite, j'ai travaillé en couleur directe, avec un trait tracé uniquement au crayon soutenu. Ça m'a conforté dans cette nouvelle voie, et il n'est désormais plus question pour moi de revenir à un dessin à l'encre. La couleur directe me permet de croire davantage à ce que je raconte. Auparavant, la ligne noire qui cerne les décors et les personnages luttait trop avec les couleurs. Je ne succombe pas pour autant à la tentation de l'illustration. Le danger, lorsque l'on charge de gouache une case, c'est de lui faire perdre tout mouvement et toute vivacité. Je suis resté dans une approche dynamique et j'ai résisté face à la tendance statique de la couleur directe, tout en obtenant un résultat beaucoup plus chatoyant. *Caatinga* reste sans doute l'une de mes expériences les plus réussies dans ce domaine, parce qu'il y avait là un décor et un sujet très inspirant. Les révoltes des *cangaçeiros* du Sertão, au Brésil, faisaient trembler quelque chose en moi depuis longtemps.

Comme Blueberry, Jeremiah est un héros qui ne connaît pas une vie sentimentale très heureuse…
Dans la vie, on peut avoir de nombreuses aventures et rester marqué toute son existence par une seule et même personne. C'est le cas de Jeremiah. Il restera toujours amoureux de Lena, cette fille issue d'une famille riche qu'il a failli épouser. Elle est moins valable que lui sur le plan humain, mais c'est une femme. Heureusement qu'elles sont comme ça dans un certain sens…
Je m'explique : elle est beaucoup moins romantique que ce que sa petite gueule pourrait laisser supposer. Elle a un gosse, elle veut un toit, elle cherche quelque chose de solide et elle a besoin d'un mec qui parte au boulot le matin et lui permette de trouver un certain confort matériel. Jeremiah est devenu un aventurier. Il a longtemps désapprouvé l'attitude immorale de Kurdy, mais à force de vivre dans un monde où il est difficile d'avoir une vie stable, il est bien obligé de reconnaître que, nom d'un petard, il est difficile de se comporter d'une autre manière. C'est une sorte de gitan qui ne cesse de bouger. En même temps, l'amour qu'il éprouve pour cette femme résiste aux années…

Jeremiah et Kurdy sont très machos : il leur arrive de se partager les faveurs d'une même femme sans qu'ils n'y trouvent matière à une quelconque fâcherie…
Je ne sais pas si c'est du machisme. Que voulez-vous ? Ils voyagent sans cesse et croisent peu de femmes, alors quand il s'en présente une qui n'est pas farouche, pourquoi ne feraient-ils pas plus ample connaissance avec elle ?

Vos représentations de l'amour physique sont, notamment dans l'album *Mercenaires*, traitées sous un angle presque humoristique…
Je préfère la drôlerie à la crudité. Je ne suis pas horrifié par les scènes de porno hard, mais on en a tellement vu dans la bande dessinée érotique que ça m'ennuie. J'aurais l'impression de mettre mes roues dans des ornières profondes. Je ne montre jamais les parties genitales de qui que ce soit, parce que je n'ai pas envie de satisfaire les voyeurs. L'érotisme est une affaire entre moi et ma partenaire – je n'ai pas envie d'amener ça sur la place publique. Pourtant, crois-moi, je suis aussi cochon que tout le monde, sinon davantage, et je trouve ça très sain : quand on aime la femme, on aime toutes les parties de son corps, c'est comme ça. Je ne frappe personne, je n'ai pas de lanières de cuir, je ne marche pas à quatre pattes devant une femme qui me fouette, mais j'aime l'amour physique et je ne m'en cache pas. Pour autant, je n'ai pas envie d'étaler ça dans mes dessins. Un dessin représentant des corps nus, c'est presque une planche anatomique, ça ne permet pas de restituer l'émotion qui accompagne l'acte. Il n'y a pas la folie de cette noyade que l'on ressent dans l'amour physique avec une bonne partenaire. Je préfère donc me contenter de montrer des scènes de banalité totale, avec des positions connues et archiconnues. ◆

Merci à Diane Rayer des éditions du Lombard et à Mathieu Poulhalec des éditions Dupuis.

Le sentimentalisme retenu et la complexité des relations amoureuses chez Hermann.

Hermann © Dupuis

©Marvel Comics

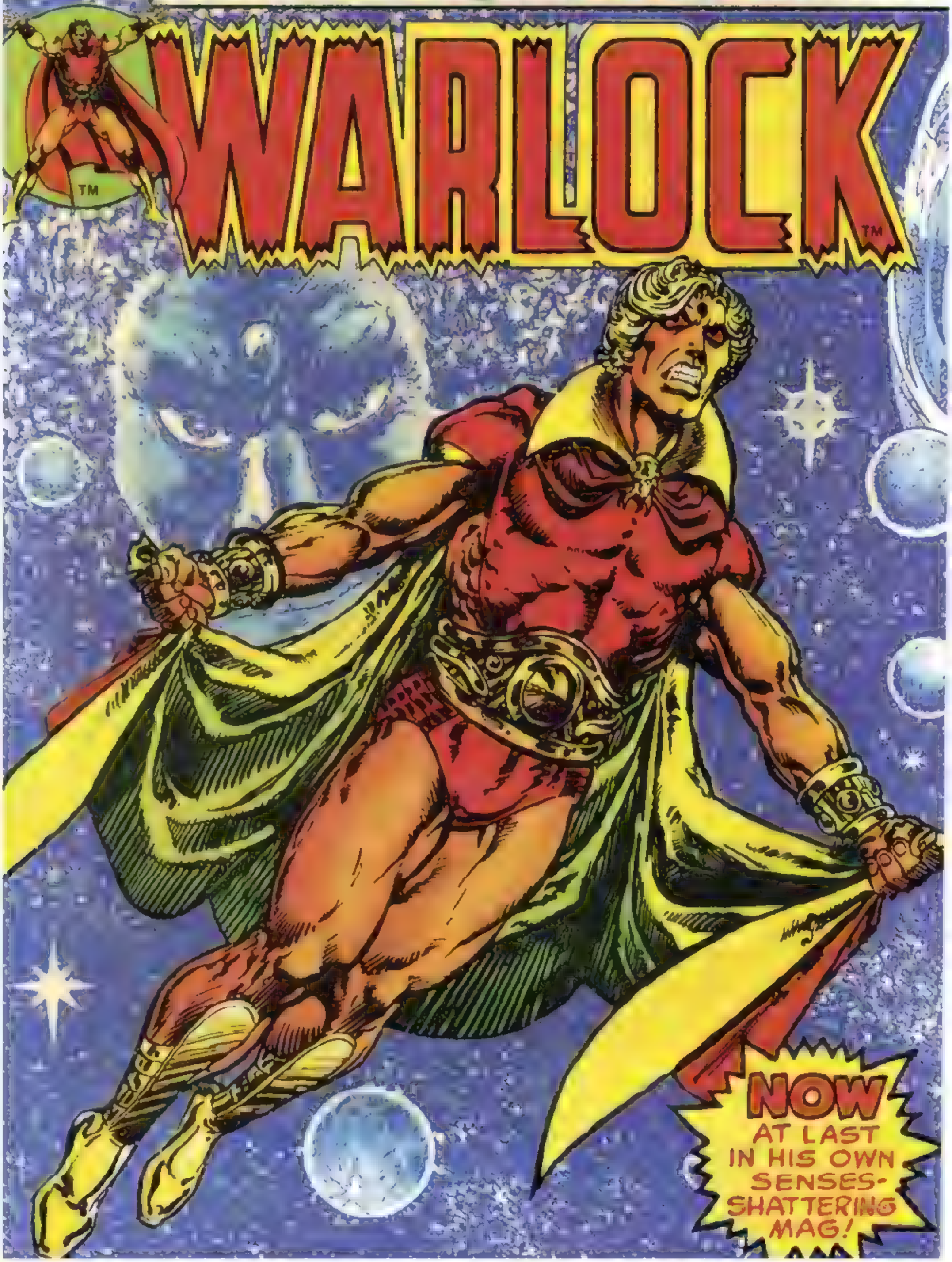
WARLOCK MARVEL COMICS GROUP

APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY

25¢ 9 OCT 02153

Pulse-Pounding PREMIERE Issue

WARLOCK™



NOW AT LAST IN HIS OWN SENSES-SHATTERING MAG!

Jim Starlin

L'AMOUR À MORT

Captain Marvel, Adam Warlock : deux personnages indissociables pour les lecteurs de comics. Surtout ceux qui furent élevés à la lecture des fascicules Marvel des années 1970, à leurs traductions françaises dans *Strange* (pour *Captain Marvel*) ou dans les petits formats de la maison Arédit.

PAR JOSEPH J. TIS

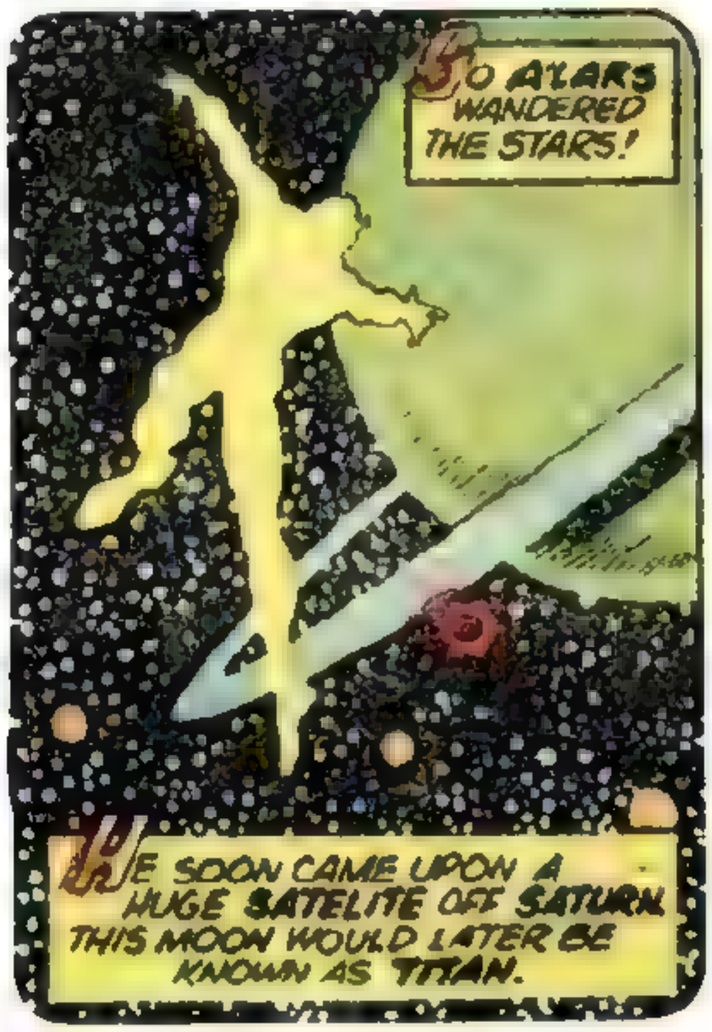
Durant les années 1970, Adam Warlock et Captain Marvel tombèrent entre les mains d'un auteur qui était tout à la fois une star et un marginal au sein de l'écurie Marvel : Jim Starlin. Artiste complet, il n'avait jusqu'alors réalisé pour l'éditeur qu'une poignée de pages : un numéro de *The Amazing Spider-Man*, la création partagée de *Shang-Chi, maître du Kung-Fu* (un personnage typiquement *seventies*) et, surtout, trois épisodes d'*Iron Man* qui introduisent deux personnages fondateurs de l'univers que Starlin s'apprête à développer : Thanos et Drax le Destructeur. Tous deux se retrouvent invités dans la série *Captain Marvel*, que Starlin, alors âgé de 25 ans, reprend entre 1973 et 1974 (le temps de neuf numéros, du #25 au #34, avec une brève participation au #36). Cette courte parenthèse lui suffit pour s'emparer de ce personnage, jusque-là mineur dans la cosmogonie des éditions Marvel, en s'insinuant dans les failles de son identité assez trouble. Soldat extraterrestre d'origine Kree, Mar-Vell change de camp et s'engage dans la défense de la Terre. Au passage, il change de costume et se retrouve affilié à un personnage encore moins connu, un orphelin du nom de Rick Jones qui fut un temps l'acolyte de Hulk. Quoique désormais liés à un niveau moléculaire, Jones et Mar-Vell sont condamnés à ne pas coexister dans le même univers. Lorsque l'un est sur Terre, l'autre flotte dans la zone négative. Un lien télépathique leur permet heureusement de communiquer en permanence,

WE FOUND THAT ONCE R CK PUT THE BANDS ON HE AND I COULD COMMUNICATE ACROSS THAT VAST DIMENS ONAL GAP
BUT EVEN BETTER THAN THAT WAS THE DISCOVERY THAT IF RICK SLAPPED THE WRI" 'ETS TOGETHER AN L _N STRANGER NTERCHANGE WAS POSSIBLE
RICK FOUND HIMSELF TAKING MY PLACE IN THE NEGATIVE ZONE WHILE I FOUND MYSELF FREE ONCE AGAIN, TO USE MY POWERS TO AID MANKIND.
SLAMMING MY WRIST LETS TOGETHER REVERSED THE PROCESS MUCH TO RICK'S RELIEF.

L'ANECDOTE
Lorque Rick frappe ses bracelets l'un contre l'autre, il échange de place avec Captain Marvel.

©Marvel Comics

© Marvel Comics



L'imagier galactique et halluciné de Jim Starlin emprunte beaucoup à l'esthétique pop des *sixties*.

ce qui leur permet d'échanger leurs places dès que Mar-Vell frappe l'un contre l'autre les bracelets de force dorés d'où il tire ses pouvoirs… Comme scénario abracadabrant, on a rarement vu mieux dans le monde des comics. Mais Starlin joue avec les thématiques cosmiques pour creuser davantage une forme de métaphysique du superhéros. Mar-Vell devient ainsi le Janus lumineux d'un arch-ennemi que Starlin développe à outrance et qui semble, à mesure qu'il le dessine,

La Mort, muse de Thanos, dévoile sous sa robe de bure le visage d'un squelette.

s'imposer peu à peu comme le véritable cœur de ses thématiques : Thanos, un être quasiment indestructible et aux pouvoirs incommensurables. Son nom reflète ce qui l'anime : une soif de destruction écartelée entre éros et thanatos, l'amour et la mort. Car ce qui motive d'abord ses actions, c'est sa passion dévorante pour la Mort, une muse que Starlin a eu la bonne idée de figurer sous les traits d'une silhouette féminine dissimulée sous une robe de bure, muette, se dénudant à de rares occasions pour dévoiler un squelette. Si Thanos veut détruire l'univers

(comme à peu près tout méchant qui se respecte dans l'univers Marvel), c'est donc pour offrir une forme d'holocauste à cette égérie qui, hélas, le méprise toujours plus de son silence. Ce motif de la frustration sentimentale, au fond, est plus sophistiqué, ou tout du moins plus céleste, que l'insatiable appétit de Galactus, le dévoreur de planètes créé par Stan Lee et Jack Kirby. D'autant que, contrairement à ce dernier, qui n'avait jamais vraiment réussi à formaliser la façon dont Galactus engloutit les planètes, Starlin s'attaque de front à cette problématique : tout, chez lui, tourne autour de cette volonté intempestive de donner une forme à la mort, de tenter d'en inventer des représentations. Pour cela, il prend appui sur son vrai maître, l'immense Steve Ditko, auquel il emprunte plusieurs formes narratives développées dans *Docteur Strange* au cours des années 1960 – notamment l'existence de zones d'existence parallèles issues de cauchemars, ou tout au moins régies par d'autres lois que les nôtres, telle la magie. Starlin reprend donc à son compte plusieurs de ces innovations graphiques, par exemple en dessinant des personnages échappant à la gravité, en apesanteur, passant d'une réalité à la suivante en changeant de case, parfois même au sein d'un même dessin…

© Marvel Comics

Dans les histoires du personnage d'Adam Warlock, Starlin est clairement identifié comme un auteur à part : selon les crédits d'ouverture, il s'occupe de presque tout, en dehors des couleurs, du lettrage et de l'édition. Et en termes d'inventivité graphique, il est alors à son apogée, que ce soit dans les pleines pages, les planches très découpées ou, surtout, dans sa façon de représenter la cinétique et le mouvement des personnages. Starlin en décompose les mouvements, il les représente parfois comme au ralenti et n'en finit pas d'inventer des situations, des décors et des lieux qui relèvent toujours d'une imagination pure – ou bien très droguée, on ne sait pas exactement. Il représente une vraie faune extraterrestre, faite de monstres, de figures mythiques et mutantes au milieu desquelles se trouve toujours une jeune fille ou une femme dont le corps très sexué contraste violemment avec la laideur des créatures qui l'entourent. Starlin introduit ainsi une forme latente de sexualité, que son personnage vit comme à rebours : lui-même beau comme un Dieu, il est le plus souvent solitaire. Car qui est exactement Warlock ? Né en 1967 sous le nom de Him dans la série *Les Quatre Fantastiques* de Stan Lee et Jack Kirby (numéros #66 et #67), il se retrouve ensuite dans *Thor*, avant d'être repris et métamorphosé en 1972 par le scénariste Roy Thomas, qui cherche à en faire, avec le dessinateur Gil Kane, une figure christique. Quand Starlin reprend le personnage en 1975, il le place dans un contexte cosmique encore plus prononcé. Il rapatrie également Thanos, et développe là encore des histoires qui s'étalent d'un comics au suivant, à la manière d'un space opéra presque sans fin. Starlin, dans une interview donnée en 2009 à Karen Walker pour le magazine *Back Issue!*, avouait rétrospectivement avoir voulu faire passer Captain Marvel du statut de guerrier à celui de personnage messianique. Et qu'il avait voulu,

dans le cas de Warlock, transformer une figure christique en schizophrène paranoïaque. Le personnage affronte en effet des figures qui sont ses doubles : Thanos, qui est son jumeau ténébreux, ou Magus, projection futuriste et maléfique de lui-même, au cœur d'une Église cosmique dont les agissements évoquent l'Inquisition, en plus violent encore. Que ce soit contre l'un ou l'autre, Warlock est en prise avec des personnalités qui invoquent l'ordre du culte – culte de soi, culte autour de soi. Tandis que lui-même est au contraire voué à la solitude ou à un compagnonnage réduit. Cet isolement, Starlin l'illustre de manière très affirmée lorsqu'il place son personnage dans l'espace, volant entre les étoiles, seul. Il arrive à un point culminant lorsque Warlock, désirant revenir sur Terre, se rend compte que ses voyages

Starlin invente des situations, des décors et des lieux qui relèvent toujours d'une imagination pure – ou bien très droguée, on ne sait pas exactement.

© Marvel Comics

THAT IS WHY YOU'RE DESTINED TO STAY A COLD, EMOTIONLESS STONE.
THAT IS WHY, GOOD OR BAD, I SHALL ALWAYS BE ADAM WARLOCK!
...AND I ASSURE YOU THANOS IS SUCH AN ELEMENT!
I HAD HOPED TO AVOID PERSONAL INVOLVEMENT IN THIS AFFAIR, FOR OTHER, MORE IMPORTANT MATTERS NOW SCREAM FOR MY ATTENTION!
YET, THOSE PLANS DEPEND ON WARLOCK'S CONTINUED WELL-BEING, SO I FIND THAT I AM FORCED TO INTERVENE!
SO THANOS NOW STANDS WITH YOU, ADAM WARLOCK, PREPARED TO FIGHT TO THE DEATH!
©Marvel Comics

Warlock et Thanos, deux personnages aussi cultes qu'ambigus

ont modifié son physique : il est devenu un géant ectoplasmique à côté de qui la planète est aussi petite qu'une fourmi. Sa solitude est alors pleinement actée. La page le représentant complètement seul est d'ailleurs l'une des plus belles de Starlin : splash page anthologique, elle permet de comprendre tout le projet de l'auteur – faire de son personnage un démiurge impuissant, un héros si fort qu'il n'a plus aucune prise avec le réel et ne peut désormais vivre que dans un univers fantasmé. Cette conclusion mène logiquement à la voie choisie par Starlin, qui consiste à tuer son personnage en l'enfermant, de fait, dans son propre pouvoir : celui de Warlock lui vient d'une gemme posée sur son front, qui a ceci de particulier qu'elle dévore les âmes – un peu comme Stormbringer, l'épée d'Elric, personnage de Michael Moorcock, s'empare des âmes de ceux qu'elle trucide pour s'en nourrir, et cela aux dépens de son maître qui ne peut se passer de son énergie. Pour Warlock, il s'agit d'une même destinée : mourir par là où il a vécu, à la façon d'un clin d'œil à Nietzsche (que Starlin n'hésite pas à citer de temps en temps, quand bien même ses récits se destinent aux plus jeunes). « Ce qui ne me tue pas me rend plus fort » devient ici : « Ce qui me rend fort me consume. » Warlock, épuisé par son pouvoir, devient prisonnier du monde de sa gemme, où il retrouve, apaisés, ses anciens compagnons d'aventure. Il s'en extrait pourtant, par nécessité de contrer une dernière fois Thanos. À la façon d'un ange guerrier, il reste l'ultime espoir d'une humanité toujours prête à succomber.

Même schéma, au fond, pour Captain Marvel. Dix ans après en avoir dessiné des épisodes qui demeurent parmi les meilleurs de la série, Starlin reprend le personnage pour un ultime roman graphique (le premier de la collection « Graphic Novel » de Marvel). Paru en 1982, le livre raconte la lente agonie du superhéros, ses derniers jours entrecoupés de souvenirs que le Captain lui-même couche sur bande. Et de quoi meurt-il ? D'un cancer contracté quelques années plus tôt au cours d'un combat où il fut contraint de repousser à mains nues

> *Là où Mar-Vell rejoint Warlock, c'est dans la manière dont Starlin condamne ses héros*

un objet radioactif. Là où Mar-Vell rejoint Warlock, c'est dans la manière dont Starlin condamne ses héros : les bracelets qui lui donnent ses pouvoirs ont freiné l'évolution de la maladie mais affaiblissent également son traitement. Une fois de plus, c'est de son pouvoir que le héros meurt. Et lors du final, qui se déroule dans l'imaginaire de Captain Marvel, alors que celui-ci est plongé dans le coma, Starlin rappelle Thanos et l'image de la mort, figurés dans un univers fantasmagorique digne des scènes les plus psychédeliques de Steve Ditko. Comme si l'auteur achevait un cycle, revenant à ses sources et faisant ce pour quoi il était là, sans doute implicitement : tuer le héros. Le souffle cosmique, le space opéra, les personnages tourmentés, l'appel de la mort : tout cela se trouvait déjà en filigrane chez Ditko, mais avec un accent mis plus volontiers sur la destinée, la fatalité et l'irréductibilité que sur l'inéluctabilité de la mort. Toutes choses que l'on retrouvera bientôt chez un dessinateur débutant lui aussi dans les années 1970, mais qui s'accomplira plutôt dans les années 1980 : John Byrne. Il doit beaucoup à Starlin, notamment lorsque son trait flirte avec des thématiques cosmiques, ou dans les épisodes de *X-Men* autour de la saga du personnage de Phoenix (écrits par Chris Claremont), mais aussi dans ses constructions graphiques et ses thèmes implicites (le désespoir, la paranoïa, la solitude…). Néanmoins, il y a sans doute un brin de folie et d'inventivité en moins : Byrne apparaît certes plus clair et carré dans ses pages, ses planches, sa narration, ses personnages. Mais il existe bien une ligne qui irait de Ditko à Byrne en passant par Starlin, relierait le surgissement d'une forme de psychédélisme dessiné dans les années 1960, son accomplissement dans les années 1970 – via Captain Marvel et Warlock – et enfin sa normalisation (comme une descente d'acide ?) dans les années 1980. Comme pour en finir avec l'idée même de superhéros, Starlin, qui avait débuté dans les comics underground et les fanzines de science-fiction, développe la saga cosmique *Metamorphosis Odyssey* autour de personnages ayant évacué les aspects les plus lisses de la maison Marvel. Sa saga, toujours en cours, a trouvé aux États-Unis plusieurs éditeurs, dont Epic Comics, filiale expérimentale et plus « adulte » du groupe Marvel. Mais comme si un nouveau retour d'acide l'avait saisi dans les années 1990, Starlin reprend par la suite le fil de ce qu'il avait développé dans les années 1970 autour de Thanos – dès 1991, avec la mini-série *Infinity Gauntlet*, plus tard avec d'autres. Il cède ici malheureusement à une grandiloquence un brin boursouflée (très en phase avec les grandes sagas réunissant pléthore de personnages, qui pullulaient à l'époque chez Marvel et DC) et rappelle par contraste que la précision, la finesse de son trait et ses narrations si inventives des *seventies* suffisent amplement à lui donner une place de choix au panthéon des auteurs de comics.

FOR I AM THE MAGUS!
I AM THE ULTIMATE FORCE! WHAT I WISH...IS! DEPENDING UPON MY MOOD, WORLDS LIVE OR GALAXIES DIE!
THE VERY FABRICS OF TIME, SPACE, THE MIND, OR THE SOUL ARE MINE TO COMMAND!
I AM POWER ABSOLUTE! I AM THE GOD SUPREME!

© Marvel Comics

AVANT-PREMIÈRE 2014

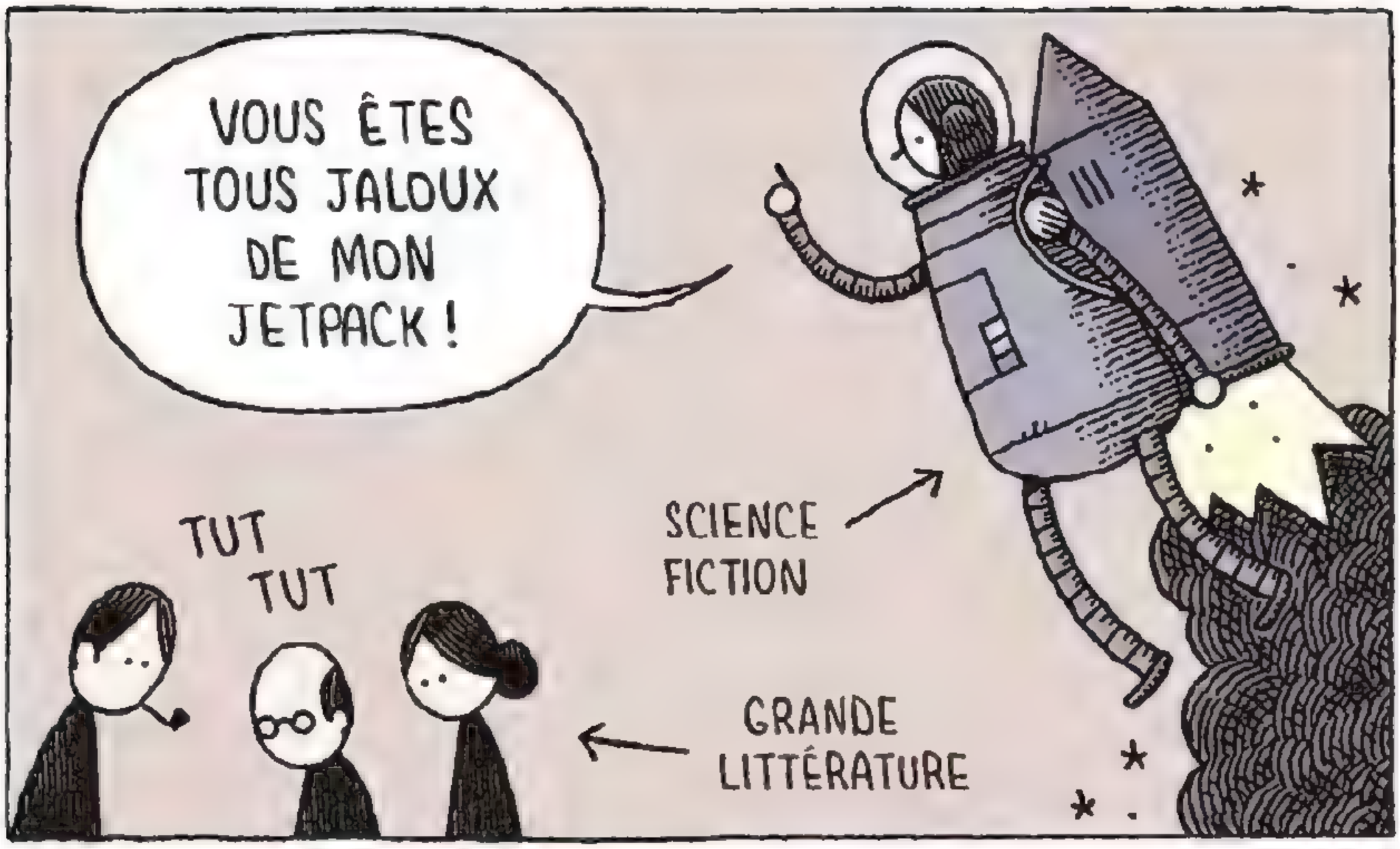
Tom Gauld

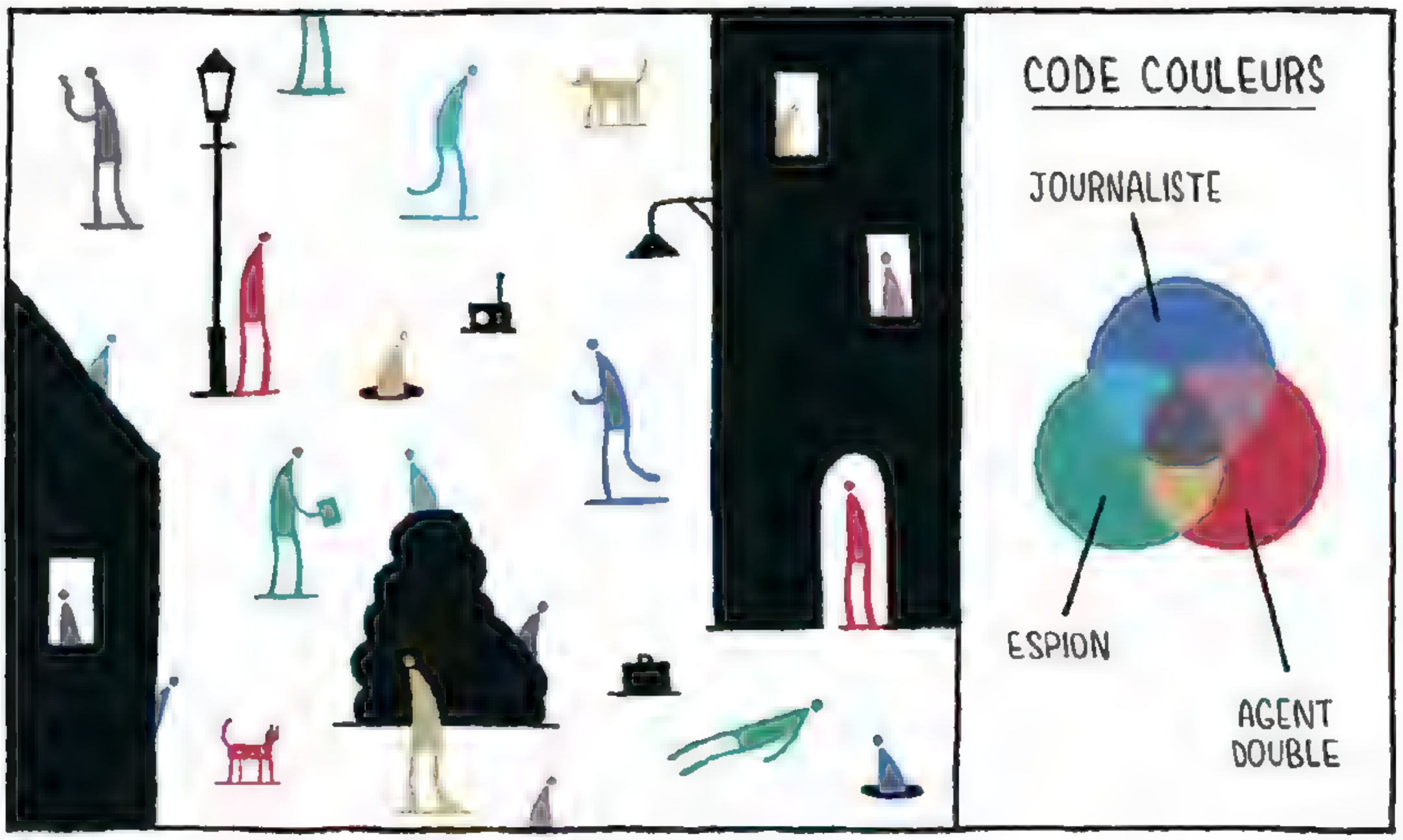
VOUS ÊTES TOUS JALOUX DE MON JETPACK

Depuis 2006, Tom Gauld dissémine dans les pages du quotidien britannique *The Guardian* des personnages cocasses, des situations hautement improbables et des énoncés d'une remarquable drôlerie. Toujours contraint par l'espace, il mène dans la presse un travail de miniaturiste et offre par un trait dépouillé, mêlant personnages en silhouette et renforts de hachures, un rendu fluide et aisément lisible. Les *strips* de *Vous êtes tous jaloux de mon jetpack* abondent de listes, d'énumérations farfelues et insensées que Tom Gauld s'amuse à composer autour de personnages de romans, de figures héroïques et d'objets plus quotidiens. L'auteur leur réinvente un destin, leur donne des options, leur prête des intentions et ouvre un champ des possibles aussi vaste que pétillant.

Mes *strips* paraissent chaque samedi dans la « *Review letters page* », une section du *Guardian* essentiellement consacrée à la littérature et aux arts. Ils renvoient toujours à une lettre du courrier des lecteurs de la semaine précédente. Dans ce travail, tout ce qui est imposé me plaît : le thème, le peu d'espace qui m'est imparti et aussi la deadline serrée. Les deux premieres années, je m'attelais surtout à « illustrer » les lettres de manière littérale. Mais aujourd'hui, je m'inspire de ce matériel originel pour rebondir sur une création plus personnelle. Mon écriture repose beaucoup sur le mélange d'éléments anachroniques ou antinomiques. Je les précipite l'un contre l'autre, et je regarde ce que le choc produit. Par exemple, rebondir sur une idée un peu idiote avec une réflexion rationnelle et laisser le comique s'exhaler de l'absurdité qui en découle. J'utilise ainsi les diagrammes, les camemberts et les graphiques, qui suggèrent l'esprit de sérieux, scolaire, pour les détourner et en faire des choses stupides. Je trouve beaucoup plus drôle de placer au même niveau le sérieux et le ridicule que de traiter un sujet sérieux dans un registre dit « comique ». La fuite du temps est également un thème avec lequel j'aime m'amuser, surtout quand je repense à *Here* de Richard McGuire, que j'ai lu à mes débuts dans la bande dessinée, et dont les nombreux jeux temporels m'ont à l'époque inspiré. Dans le même esprit, j'adore faire des listes, jouer sur le rythme des objets énumérés, poser à la suite trois propositions auxquelles le lecteur peut s'attendre, avant d'aller vers quelque chose de complètement imprévu et absurde. Je crois que d'une certaine façon, les listes peuvent également être perçues comme des tentatives humaines tragiques – et vouées à l'échec – de donner du sens ou de contrôler le monde. Il me semble que mon travail comporte un peu de tout ce que j'aime, d'une façon ou d'une autre. Je mets des choses qui me plaisent les unes à côté des autres, aussi différentes soient-elles : ce n'est pas conscient, il se trouve que je le fais naturellement. **Propos recueillis par Victor Maas**

© Éditions 2024





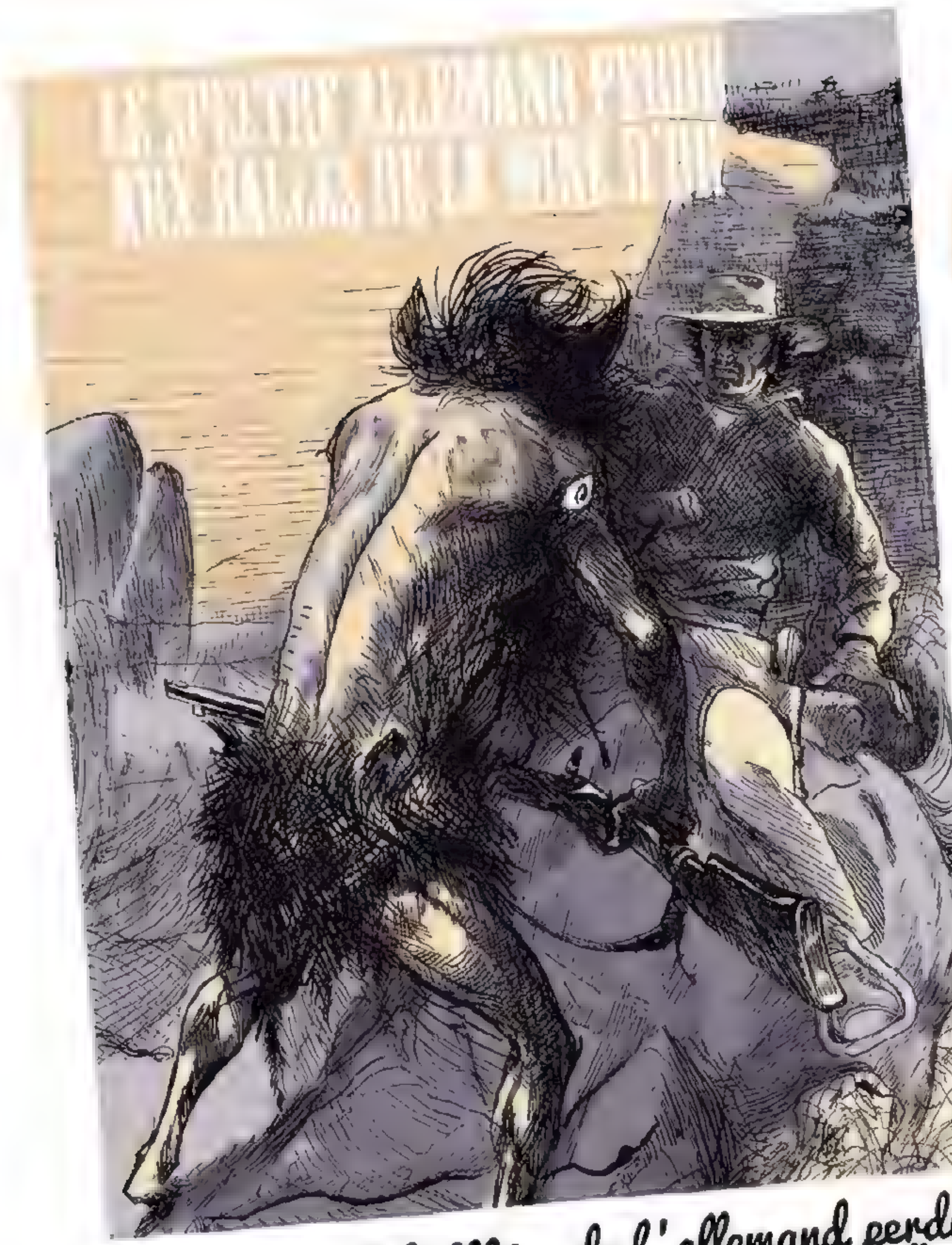
Hervé Bourhis & Terreur Graphique

LE PETIT LIVRE DE LA BANDE DESSINÉE

Aux dictionnaires, Hervé Bourhis et Terreur Graphique opposent un *Petit Livre de la bande dessinée* aussi parcellaire que dépouillé d'informations. Volontairement, les deux auteurs préfèrent favoriser le choc esthétique. Voilà pourquoi, en remplacement des sempiternels résumés, ils invitent quelques-uns de leurs camarades à créer un dialogue – graphique et émotif – avec l'Histoire du médium.

Il est des livres faits entre copains qui sont voués à devenir nos meilleurs amis. *Le Petit Livre de la bande dessinée* est de ceux-là. « Le projet est d'abord celui d'Hervé Bourhis », explique Terreur Graphique. « Il s'inscrit dans la série des *Petits Livres* qu'il a développée chez Dargaud (*Le Petit Livre rock*, *Le Petit Livre des Beatles*, *Le Petit Livre de la Vᵉ République*). Hervé m'a gentiment demandé si je voulais me lancer dans cette aventure et prendre des beignes avec lui en racontant notre histoire de la BD. » Hervé Bourhis renchérit : « Je voulais faire un livre sur l'histoire de la bande dessinée en bande dessinée, d'abord parce qu'il me semble, sauf erreur, que ça n'a jamais été fait, et ensuite pour apprendre des choses, comme à chaque *Petit Livre*. Je suis un autodidacte, et même si je lis des ouvrages sur le sujet depuis que je suis enfant, j'avais tendance à mélanger la chronologie de la bande dessinée américaine d'avant-guerre, par exemple. Je n'ai pas voulu mener cette entreprise en solitaire parce que c'est un travail titanesque, et qu'après plusieurs *Petits Livres*, j'en avais assez d'assumer ce boulot tout seul. Donc j'ai fait appel à Terreur parce qu'on est un peu frangins, parce qu'il connaît la bande dessinée et qu'on a grosso modo les mêmes goûts, qu'on est de la même génération, qu'il est enthousiaste, qu'il bosse dur, vite et bien. » « J'ai accepté sans réfléchir, poursuit Terreur Graphique. Moi, je suis fan de BD avant d'être auteur. Mais je pense que je n'entrevoyais pas la masse de travail et les hectolitres de sueur à venir. Un an de recherche, d'écriture, de structuration, de dessin… Un labeur jouissif mais éprouvant. On a choisi d'organiser le livre de manière chronologique, une ou deux pages par année. Hervé a fait les années impaires et moi, les paires. » La singularité du projet des deux compères consiste à mettre en images leur histoire de la bande dessinée en l'illustrant eux-mêmes, contrefaisant le style de leurs glorieux aînés. Le prisme de la subjectivité est alors clairement privilégié par l'appropriation des images qui les ont fait rêver. « En plus, précise Terreur, on a choisi de mettre en avant un album par année (à partir du moment où il y a eu assez d'albums par an pour le faire), et on a proposé à des auteurs dont on aime le travail d'en réinterpréter la couverture (Bertail, Prudhomme, Larcenet, Ferri, Meurisse, Ted Benoit, Stanislas, Bouzard, Cailleaux, Micol… une soixantaine en tout). On s'est basé sur plein d'ouvrages et sources pour raconter tout ça (en étant parfois drôle, parfois sérieux), mais ça reste notre vision de l'histoire de la BD, notre BD, celle qu'on a aimée, celle qu'on aime et celle qu'on aimera toujours. » En alliant l'expérience ludique à l'exigence documentaire, le livre est promis à un bel avenir sur les tables de chevet des amateurs du 9ᵉ art, éclairés ou non. **Nicolas Tellop**

Le Petit Livre de la bande dessinée, Dargaud, à paraître le 7 novembre 2014.



L'album 1972

Inspiré par le film "L'Or de MacKenna" et par la légende de la mine d'or du Hollandais perdu.

© Couverture revue par : David Prudhomme

Blueberry - "la Mine de l'allemand perdu"
+ "le Spectre aux balles d'or"

par Charlier et Giraud

Dargaud Éditeur - 2 x 46 pages - 1972

1972

L'ECHO DES SAVANES

MANDRYKA, GOTLIB ET BRETECHER CRÉENT LE PREMIER MAGAZINE FRANÇAIS DE BD

RÉSERVÉ AUX ADULTES

APRÈS LE REFUS D'UNE HISTOIRE DU CONCOMBRE MASQUÉ POUR PILOTE PAR GOSCINNY.

L'ANTI-FRANCE NE PASSERA PAS !

Loh et Gotlib ont tous les deux la même idée au même moment ! Ils décident de travailler ensemble : c'est **Superdupont** dans Pilote.

SWAMP THING

surgit dans The House of Secrets #92 chez DC

Muñoz quitte la dictature argentine et s'installe en Europe.

Avec "Schtroumpf vert et Vert Schtroumpf" Peyo dessine les barrières culturelles de son pays et signe son dernier chef-d'œuvre.

Bilal publie sa première histoire dans Pilote : "Le Bol Maudit".

Goscinny propose à Franquin de faire une série avec ses monstres, dans Pilote. Franquin refuse. Il ne sait pas trop pourquoi lui-même.

Kris, Libon, Luz, Groleau, Krassinsky, Pedrosa, Tanquerelle, Téba, Vehlmann

Salvérius

Étienne Robial et Florenco Cestac rachètent la librairie...

FURIOOOUS

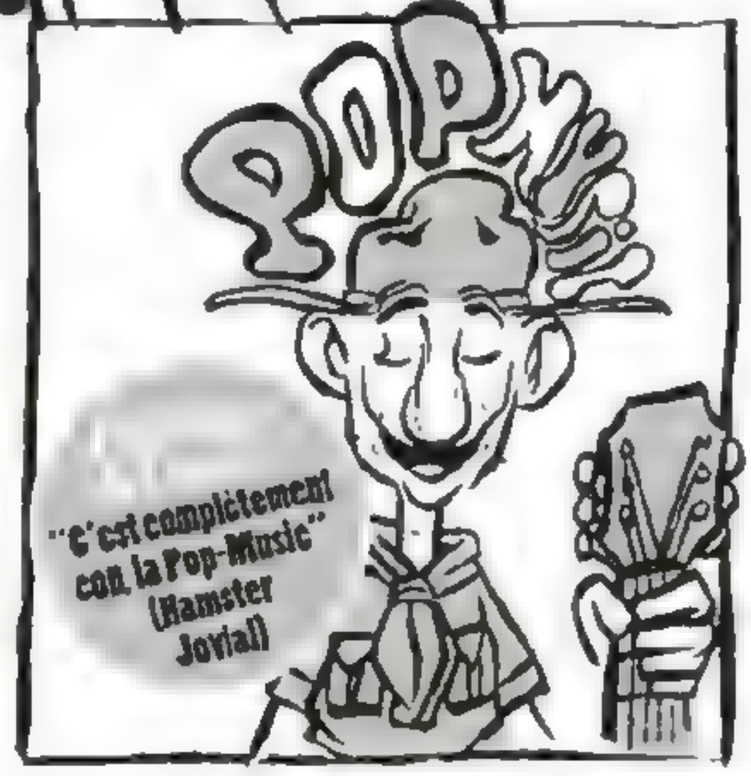
... à Robert Roquemartine. Étienne dessine le nouveau logo. Le nom de la librairie est évidemment un hommage à l'œuvre de Pellos.

ブッダ

La Vie de Bouddha par Tezuka

le petit Chat est mort

Retour de hype pour **Fritz the Cat** grâce à son adaptation par **Ralph Bakshi.** Premier film d'animation **classé X,** que tout le monde adore sauf **Crumb,** qui décide aussitôt de tuer Fritz dans la BD.



1973

KEIJI NAKAZAWA COMMENCE DANS WEEKLY SHONEN JUMP LA PUBLICATION DE CE MANGA AUTOBIOGRAPHIQUE, QUI FERA 2600 PAGES ET L'OCCUPERA 12 ANS DURANT.

GEN D'HIROSHIMA

LA MORT DE GWEN STACY

Un traumatisme pour 15 générations de lecteurs de Spider-Man !

Première tentative avortée de BD de "Largo Winch" : Joan Van Hamme rachète les planches à John Prentice (le dessinateur envisagé), et transforme ses scénarios en romans...

Hagar the horrible de Dik Browne

Tintin devient "L'hebdoptimiste".

"Bougredane et Bougredandouille ne faisant qu'un", voici **Dicentim** de Jacques Kamb, dans Pif !

Blanquet, M. Bonhomme, F. Erre, FabCaro, Gwen de Bonneval, Junko Mizuno

Chic Young, Bill Everett, Walt Kelly

LE CHEF-D'OEUVRE D'UTOPIE JOYEUSE DE GEBE, PUBLIÉ DANS CHARLIE, DEVIENT UN FILM GÉNÉRATIONNEL RÉALISÉ PAR LE JEUNE JACQUES DOILLON.

Gébé

L'AN 01

LA DÉVIATION

GIRAUD FAIT SON COMING-OUT COSMIQUE SOUS LE PSEUDO DE GIR.

EROTOPIA

Premier magazine de manga gekiga porno (hentai)

AVANT-PREMIÈRE 2014

Frederik Peeters

AÂMA TOME 4

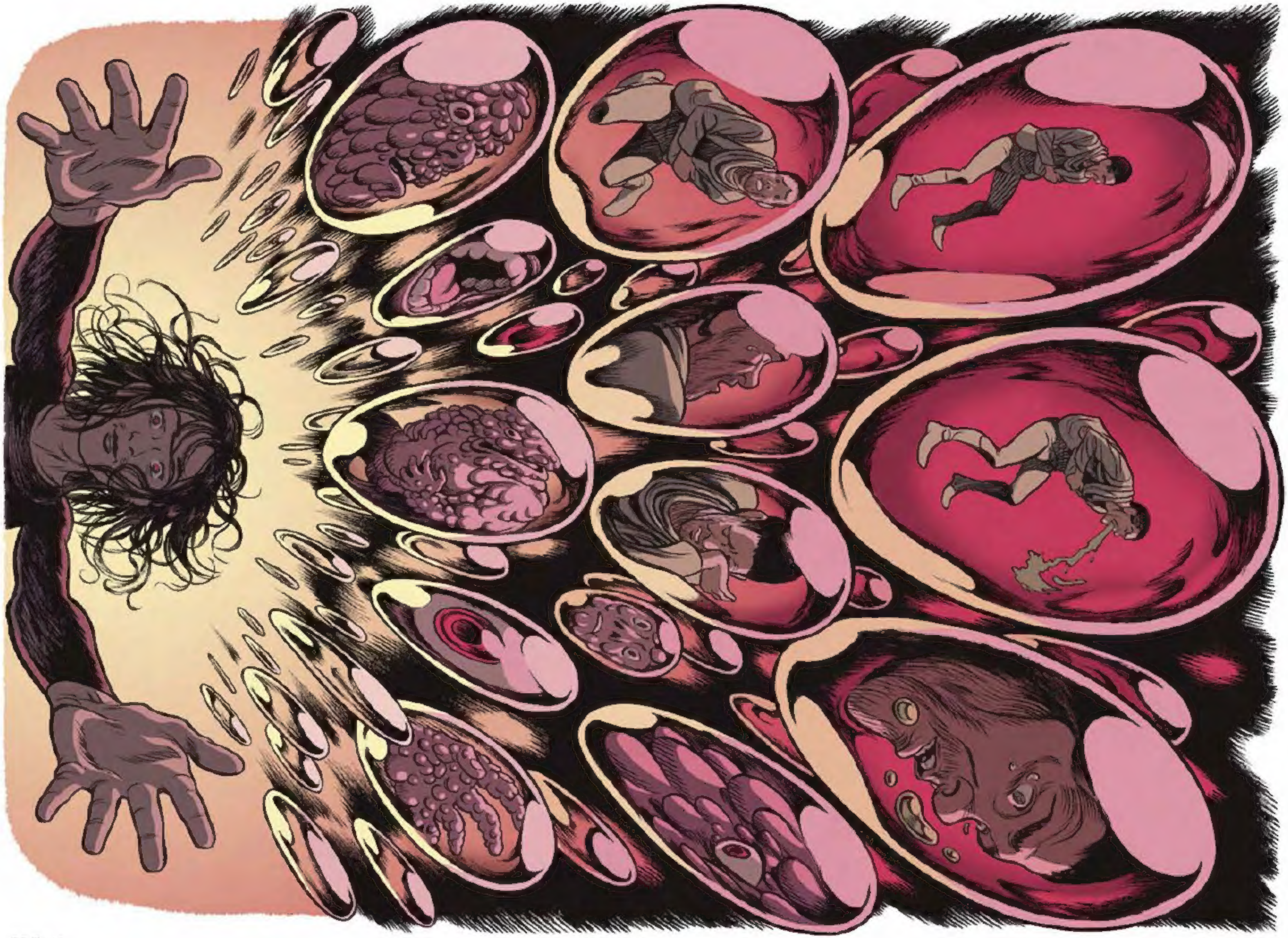
Aâma est l'un des rares récits de genre francophones ambitieux de ces dernières années. Et si une partie des lecteurs restera certainement sceptique face à l'onirisme de la conclusion, la série s'inscrit sans aucun doute dans le sillage de cette science-fiction académique incarnée par Raymond Poïvet, puis Paul Gillon. Avec ce volume de conclusion, Frederik Peeters s'affranchit cependant des modèles pour entamer une mue esthétique. À la dualité du minéral et du végétal propre au XXe siècle, à l'hybridation cannibale du matériel et de l'humain inventée par Ôtomo, Frederik Peeters répond avec un imagier de la génétique, du synthétique et du moléculaire. Motifs cellulaires et couleurs vinyles s'imbriquent les uns dans les autres pour accoucher d'un monde filtré par le regard d'un être supérieur. Et à mesure que le héros questionne la filiation, l'artiste enfante un nouvel imaginaire.

Aâma marque une rupture esthétique dans ma carrière. J'ai subitement eu envie de dessiner sur des formats plus grands que d'habitude en découvrant les immenses planches de Paul Gillon sur *Les Naufragés du temps*. J'avais besoin d'espace, de dessiner des décors demesurés sans devoir obligatoirement réduire à une silhouette les humains qui y déambulent. Il faudrait réfléchir aux raisons qui m'ont donné envie de revenir à l'academisme, à ce désir d'images très plastiques et oniriques qui m'a pris il y a cinq ans. Pourquoi est-ce que tant d'auteurs de ma génération ont ressenti le même besoin et se sont dirigés dans la même direction, au même moment, comme par rejet des productions intimistes qui ont fait le sel des années 1990 et 2000 ? Car si *Aâma*, comme souvent, est évidemment une réaction au livre précédent, et incarne mon désir de revenir à la science-fiction et à l'improvisation de *Lupus* (editions Atrabile), je pense qu'une forme de motivation supérieure explique également ce retour vers l'aventure totale. Récemment, j'ai lu *Le Stupéfiant Image*, de Régis Debray. L'un des articles explique que l'art contemporain a rejeté le réalisme, mais que comme l'Homme en a toujours besoin, le réalisme s'est réfugié dans les Arts dits « mineurs ». Ces « Arts mineurs » seraient donc devenus, selon lui, les « vrais » Arts. C'est évidemment une thèse à débattre, mais il y a peut-être un peu de cette réflexion dans mon cas. En tout cas, *Aâma* se démarquait dès sa naissance de *Lupus* sur deux points. Tout d'abord, je connaissais la fin. C'était une image de fusion, purement plastique, dont j'ai oublié l'origine – peut-être l'un de mes rêves –, mais psychanalytiquement très intéressante. J'ai su immédiatement que ce serait ma conclusion. Il me restait à créer des personnages et à inventer au fil de la plume une intrigue qui évoquerait les thèmes que je voulais aborder, ceux du temps et de la mémoire. De là a découlé ce héros en résistance à la technologie, qui passe en revue ses souvenirs tel un examen de conscience. Pour le reste, le récit, comme toujours, s'est nourri de mon quotidien, de mes voyages comme

de ma vie de famille. Je repère ensuite les accidents d'écriture, les traces d'inconscient, les boucles ou les échos, que je cultive de manière consciente pour me permettre de retomber sur mes pieds.
Le second point sur lequel *Aâma* devait se démarquer de *Lupus*, c'était dans mon rapport aux influences. Je savais que sa conclusion arriverait précisément au moment où j'atteindrais mes 40 ans. Et probablement que cette échéance personnelle m'a donné envie de me confronter à mes influences d'adolescent, mais cette fois-ci franchement, contrairement à *Lupus*, où je les traitais à distance, avec une pointe d'ironie. Mœbius, Wrightson, Ôtomo, Gillon, Poïvet… Cette fois-ci, il me fallait les prendre à bras-le-corps et jouer sans complexe le jeu de l'aventure au premier degré. C'est en partie pour ces raisons-là que je nous ai pris, ma fille et moi, comme modèles pour les héros, et que j'ai, pour la première fois de ma carrière, mis en scène le parcours classique d'un homme qui avance vers la rédemption, alors que j'avais toujours fui ce schéma dramatique. La conclusion de *Lupus* était mélancolique : le héros a échoué, ses rêves ne se concrétiseront jamais. Alors que Verloc, dans *Aâma*, lui, réussit. Il se transforme, rayonne et, surtout, comprend. J'avais vraiment envie de voir ce qui se passerait, dans ma propre vie, durant ces quatre ans, en accompagnant ce personnage. *Aâma* a commencé comme une expérience artistique qui m'a permis d'appréhender la quarantaine. Et j'ai réalisé à la vingtième page du dernier volume que tout ça n'était finalement qu'un prétexte pour justifier les délires graphiques de la conclusion. La science-fiction, chez moi, doit à un moment déboucher sur l'explosion d'un imaginaire graphique, qui oblige à puiser dans ses images mentales les plus enfouies. Maintenant que ces quatre ans sont révolus, qu'*Aâma* est bouclé, je ne sais pas si je suis allé aussi loin que je l'avais souhaité, sur le plan introspectif, dans les rapports père-fille. Je voulais atteindre une explosion d'émotions intimes et vraiment dérangeantes, mais il me faudra attendre dix ans avant d'être en mesure d'en juger. Quant à la dimension réflexive et critique sur le rapport entre la technologie et les hommes, je me rends compte que je n'ai pas atteint mes objectifs. Je ne suis pas fait pour ce genre de prospection, contrairement à un Denis Bajram par exemple, qui bétonne son univers. J'ai un rapport plus ironique au monde. Je suis dans la recherche d'évasion, dans le voyage ultime. C'est surtout de ce versant-là que je suis le plus content. Dans *Lupus*, les images mentales étaient disjointes du récit, elles le ponctuaient. Or, dans *Aâma*, j'ai réussi à entremêler de manière indissociable les images oniriques et le reste du récit. Je suis content d'être allé au bout de cette introspection esthétique, de ces images de divagations psychanalytiques et plastiques mélangées. Je voulais accoucher d'un langage qui me soit propre, un peu comme Mœbius qui balançait des symboles et des images mentales pour ensuite en extraire un récit. Je ne suis vraiment pas virtuose comme Mœbius, mais bien plus besogneux. J'ai néanmoins fini par accoucher d'une esthétique personnelle, entremêlant le végétal, le moléculaire et la génétique. J'espère que cette esthétique m'appartient, que les lecteurs l'identifieront, même si un autre s'en inspire.

Propos recueillis par Stéphane Beaujean

Aâma, tome 4 – *Tu seras merveilleuse, ma fille*, Gallimard, à paraître le 16 octobre 2014.



© Gallimard

Frederik Peeters

aāma

« La vision d'un prophète, la sensibilité d'un poète et l'inspiration d'un plasticien »
Le Figaro

« Une superbe fresque d'anticipation »
Le Point

« Une intrigue captivante »
Télérama

Prix de la meilleure série
Angoulême 2013

L'ultime épisode de la série
Le 9 octobre

Gallimard

La métamorphose, une histoire Hermès

HERMÈS
PARIS

Hermes.com